





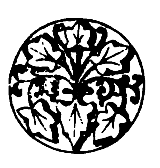


Lessings Dramen

im Lichte ihrer und unserer Zeit.

Von

Gustav Kettner.



Berlin
Weidmannsche Buchhandlung
1904.

Vorrede.

Einzelne Abschnitte dieses Buches, wie die Kapitel über die dramatische Entwicklung des Konfliktes in der Minna, über die Beziehungen der Emilia Galotti zu Richardsons Clarissa und zu Leibniz' Nouveaux essais, über den religiösen Gehalt des Nathan, hatte ich schon vor Jahren veröffentlicht. Die Zustimmung, die sie fanden, drängte mich zum Abschluß; leider ist er durch andere Arbeiten lange verzögert worden. Bogen 1 bis 19 waren bereits im vorigen Sommer ausgedruckt.

Ich habe die ästhetische Erklärung auf breitester literar-historischer Grundlage aufgebaut, denn ich halte es bei Lessings Dramen für unmöglich, ohne die Kenntnis ihrer literarischen Voraussetzungen und Beziehungen ein gründlicheres Verständnis und ein sicheres Urteil zu gewinnen. Wohin man gelangen kann, wenn man davon absieht, zeigen, um nur ein Beispiel zu nennen, Werders bekannte Vorlesungen über den Nathan: er hat fast jeden Maßstab verloren und verirrt sich in phrasenhafte Überschwenglichkeiten. — Vor allem aber kam es mir darauf an, „den geistigen und sittlichen Kern als das eigentlich Wirksame" (wie Goethe einmal sagt) scharf zu erfassen und klar herauszuheben. Und auch hier strebte ich danach, die eigentümliche Lebensauffassung des Dichters im Zusammenhang mit den Anschauungen und Stimmungen der Zeit zu begreifen. Die Aufgabe ist zwar vielfach gestreift, aber noch niemals im Zusammenhang und mit voller Berücksichtigung aller Einzelheiten behandelt. Manchen mag es bedünken, als sei ich gar zu gründlich verfahren. Namentlich bei der Minna muß ich fürchten, daß man der strengen Entwicklung der ethischen Probleme, die ich durchzuführen suche, den Charakter des Dramas als Lustspiel entgegenhalte. Demgegenüber möchte ich mich auf ein Selbstbekenntnis Lessings berufen, das in einem Urteil über die Komödien seines Bruders enthalten ist: „Du hast zu wenig Philosophie und arbeitest viel zu leichtsinnig; um die Zuschauer so lachen zu machen, daß sie nicht zugleich über uns lachen, muß man auf seiner Studierstube lange sehr ernsthaft gewesen sein."

Anderen wieder, die gewohnt sind, das Bild des siebenjährigen Krieges und des Soldatenlebens bei Lessing in dem glänzenden patriotischen Firnis zu sehen, mit dem man es zu überziehen liebt, mögen die wahren Farben nüchtern und hart erscheinen: aber wirkt so das Bild nicht ehrlicher, eigenartiger und tiefer? — Auch auf die unzählige Male behandelte Ringparabel fällt doch erst dann das rechte Licht, wenn man auch die einzelnen Züge, in denen Lessing seine Auffassung von der Religion und ihrer Entwicklung mit absichtsvoller Erfindung andeutet, genauer ins Auge faßt und den Beziehungen zu den Anschauungen der Aufklärung, besonders in den religionsgeschichtlichen Voraussetzungen des ersten Teils, sorgsam nachgeht.

Um die literarischen Einflüsse, unter denen Lessings Dramen entstanden sind, dem Leser anschaulich zu machen, genügte eine kurze Charakteristik der vorangehenden Entwicklung des Dramas und ihrer Hauptvertreter nicht. Eine solche Skizze sagt nur dem etwas, der die betreffende Literatur bereits kennt. Ich glaubte daher auf die wichtigsten Dramen selbst zurückgehen und aus ihnen ein möglichst konkretes Bild der ganzen Bewegung entwerfen zu sollen. So ist die Einleitung entstanden. Sie beansprucht nicht, eine lückenlose Geschichte des bürgerlichen Dramas bis auf Lessing zu geben; sie greift nur die wichtigsten Erscheinungen heraus, um an ihnen die leitenden Ideen, die Wahl der Stoffe, die traditionellen Motive, die Typen, die Technik zu zeigen. Aber so hoch ich auch die Einwirkung seiner Vorgänger auf Lessings Dramen einschätze, so fern liegt es mir doch, an eine unselbständige Nachahmung — abgesehen von den Jugenddramen — zu denken; ich hoffe vielmehr, überall auch das Neue und Große in seinem Schaffen gebührend hervorgehoben zu haben.

Von Literaturnachweisen durfte ich in diesem Buche absehen, da sie jeder ebenso vollständig als übersichtlich in Erich Schmidts Biographie findet. Ebenso habe ich mich jeder Polemik enthalten, so weit auch meine Auffassung nicht selten von der herrschenden abweicht.

Meine Behandlung der Dramen verlangt als Ergänzung eine Darstellung der Hauptpunkte von Lessings Ästhetik, vor allem seiner Ansichten über das Tragische, sowie seines Verhältnisses zur tragédie classique und zu Shakespeare. Ich hoffe sie bald geben zu können.

Schulpforta, im September 1904.

G. K.

Inhalt.



Einleitung.

Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas bis auf Lessing.

Lessing war 35 Jahre alt, als er mit der Minna von Barnhelm den ersten großen Wurf tat: ein Drama schuf von bleibendem Gehalt, zugleich das erste klassische Drama unserer Literatur. Goethe hat mit 24 Jahren den Götz und gleich darauf ein Werk der Weltliteratur, den Werther, Schiller mit 21 Jahren die Räuber veröffentlicht.

Auch Lessing hatte früh — viel zu früh, ehe er noch der Welt etwas zu sagen hatte — zu dichten angefangen. Aber seine Jugendwerke zeigen nichts von der Frühreife des Genies, das nach den ersten unselbständig tastenden Versuchen sogleich mit einer künstlerischen Tat hervortritt, das trotz aller Anlehnung an literarische Vorbilder eine kraftvolle, in ungestümem Drang nach Ausdruck ringende Persönlichkeit offenbart und durch die Größe der eigenen Natur für die mangelnde Weite der Lebenserfahrung und Klarheit der Weltanschauung entschädigt. Wenn man seine ersten Lustspiele mit den leidenschaftlichen poetischen Selbstbekenntnissen aus der Frühzeit Goethes und Schillers vergleicht, so wirkt der Mangel an innerem Leben in ihnen fast peinlich.

Wie in diesen Jugenddramen, so ist sein Schaffen in seinem innersten Wesen immer reproduktiv und kritisch geblieben. Seine Dichtungen, selbst die reifsten, sind, wie schon der junge Goethe sofort der eben erschienenen Emilia Galotti gegenüber empfand, „nur gedacht". Von den überlieferten Stoffen und Formen, den Versuchen und Mustern anderer Dichter empfängt er die ersten und stärksten Impulse. Daher fehlt seinen Werken das Unmittelbare, Intuitive und Suggestive. Daher versagt seine Kunst bei der Darstellung der Leidenschaft.

Aufmerksam verfolgt er von Jugend auf die Entwicklung des Dramas im Altertum, besonders aber im letzten Jahrhundert bei den Franzosen und Engländern, Italienern und Spaniern, und sorgfältig prüft er die bedeutendsten ästhetischen Theorien, um feste Normen für ein Werturteil zu gewinnen und die rechten Muster zu finden. Denn auch seine Kritik, so voraussetzungslos sie sich dünkt, steht doch, von anderen Voraussetzungen abgesehen, völlig unter der Grundvoraussetzung jener unhistorischen Zeit, daß es nur eine wahre Kunst, die für alle Zeiten vorbildlich gelte, daß es ein absolutes Ideal und unverrückbare ästhetische Gesetze gebe. Und wie er sich selbst künstlerisch erzogen hat, so will er auch wieder durch Kritik, Lehre und Beispiel als der ästhetische Erzieher seines Volkes wirken und die Reform des Dramas heraufführen.

In dieser uns heute schulmäßig erscheinenden Auffassung des künstlerischen Schaffens berührt er sich mit Gottsched. Aber während dieser noch durch die Übertragung des in England zu kurzer Blüte gelangten Nachklassizismus nach Deutschland das Drama zu neuem Leben zu erwecken und so das Ideal des 17. Jahrhunderts auch noch im 18. festhalten zu können meinte, wird Lessing bald von der Strömung der Zeit ergriffen, die aus der Schattenwelt einer dem Leben entfremdeten Kunst zu einer unmittelbaren und volleren Erfassung der Wirklichkeit hindrängte. Er fühlte zu tief, daß die Stoffe und vor allem die Ausdrucksmittel des klassischen Dramas nicht mehr die volle Kraft besaßen, bei den Zeitgenossen die Illusionsfähigkeit zu wecken, sie zu zwingen, mit den Gestalten der Bühne zu empfinden und ihre Erlebnisse in der Phantasie mitzuerleben. Mit sicherem Instinkt erkennt er in dem moralisierenden bürgerlichen Realismus die Keime zu einer neuen lebenskräftigen Entwicklung des Dramas. Freilich darf man dabei nicht vergessen — was doch nur zu oft übersehen wird — daß Lessing bereits einer anderen Generation angehört als Gottsched. Während in den Jahren, wo der letztere auftrat, der Klassizismus noch fast unbestritten seine traditionelle Geltung behauptete, war zu Lessings Zeiten die neue Bewegung

bereits von England nach Frankreich hinübergedrungen und hatte dort in Richardson, hier in Diderot zwei Höhepunkte erreicht. Aber bewundernswert ist an Lessing zunächst die unvergleichliche Empfänglichkeit und Anpassungsfähigkeit, die er dieser Bewegung entgegenbringt, und das rasche Verständnis für das Wesentliche und Bleibende in ihr, der offene Sinn für das Individuelle und Charakteristische. Und als dann der junge Literat durch ein mannigfach bewegtes Weltleben eine reiche Welt- und Menschenkenntnis sich gewonnen, als er die ethischen und religiösen Kämpfe der Aufklärung tief im eignen Innern durchlebt, ja zuletzt als einer der Führer mitgestritten hat, da kann er in seine Dramen zugleich mit dem Gehalt einer starken, voll entwickelten Persönlichkeit auch den besten Gehalt seiner Zeit legen. Zwar ist er im Grunde nie über das bürgerliche Familiendrama hinausgekommen, aber er hat es nicht bloß vertieft, sondern seinen engen Rahmen erweitert, indem er zuerst ihm den weiteren historischen Hintergrund gab.

So verehren wir in ihm den Reformator unseres Dramas, während Gottsched trotz aller seiner Verdienste doch immer nur als Reaktionär erscheint. Seine Dramen waren eine historische Tat. Aber ebendeswegen läßt sich ihre *Bedeutung* auch nur *historisch* würdigen. Um den rechten Maßstab zu ihrer Beurteilung zu gewinnen, ist es notwendig, die literarische Entwicklung, die sich in ihnen zusammenfaßt, wenigstens in großen Zügen darzustellen. Es gilt die Hauptwerke, die diese Entwicklung bestimmten, herauszuheben und zu charakterisieren, das Erbe an Stoffen, Typen und Motiven, das Lessing von seinen Vorgängern überkam, im Zusammenhang zu überblicken und so ein klares und anschauliches Bild von dem *dramatischen Ideal der Aufklärungszeit* zu gewinnen. Ja, auch ein eindringenderes *Verständnis* der Dramen Lessings läßt sich nur auf diesem Wege gewinnen. Denn wir können es uns nicht verhehlen, daß sie mit der ganzen Periode, der sie angehören, bereits durch eine weite Kluft von der ethischen und ästhetischen Kultur der Gegenwart getrennt sind, wenn auch die traditionelle Bewunderung

und besonders die schulmäßige Behandlung diesen Abstand geflissentlich zu ignorieren pflegt. Wir sehen heute das Leben mit anderen Augen an, und seine Antwort auf die Fragen, die es stellt, will uns nicht immer genügen, ja auch seine Menschen muten uns vielfach fremdartig an.

Erstes Kapitel.

Das bürgerliche Trauerspiel in England.

Schon den Schöpfer der Tragédie classique, den bourgeois de Rouen, hatten gelegentlich Zweifel angewandelt, ob die herkömmliche Beschränkung der Handlung auf die Schicksale der Fürsten und Heroen der tragischen Wirkung förderlich sei. La tragédie doit exciter de la pitié et de la crainte. Or s'il est vrai que ce dernier sentiment ne s'excite en nous par sa représentation que quand nous voyons souffrir nos semblables, et que leurs infortunes nous en font appréhender de pareilles, n'est il pas vrai aussi qu' il y pourrait être excité plus fortement par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait, que par l'image de ceux qui font trébucher de leurs trônes les plus grand monarques, avec qui nous n'avons aucun rapport qu'en tant que nous sommes susceptibles des passions qui les ont jeté dans ce précipice, ce qui ne se rencontre pas toujours? Diese Gedanken, die er in dem Widmungsbrief seines Don Sanche hinwarf, haben aber weder auf sein Schaffen, noch auf das seiner Nachfolger Einfluß gehabt. Noch fehlte es an den notwendigen Lebensbedingungen für ein solches Drama. Corneille wie Racine schufen für eine wesentlich aristokratische Gesellschaft, in der die Erinnerung an den dreißigjährigen Religionskrieg noch fortwirkte, die die stürmischen Zeiten der Fronde gesehen hatte und jetzt in einem glänzenden, von Ehrgeiz und Liebe

leidenschaftlich bewegten Hofleben aufging. Die großen Kämpfe um Macht, Ehre und Glauben oder das verhängnisvolle Walten verzehrender Leidenschaft sind daher die Gegenstände der klassischen Tragödie. Sie sucht ihre Helden auf den Höhen des Daseins, wo die Persönlichkeit — besonders in jener Zeit absoluter Fürstenmacht und der engen Gebundenheit der bürgerlichen Klassen — sich ausleben und ihr Schicksal erfüllen kann. Die Kunstform aber, in die sie das Leben der Gegenwart faßt, entnimmt jene Zeit, die noch ganz auf der Kultur der Renaissance ruht, dem Drama der Alten, besonders des Euripides und Seneca. So entrückt die Tragödie die Handlung den unmittelbaren Interessen des Tages und versetzt sie in eine heroische Zeit, in eine große geschichtliche Vergangenheit oder wenigstens in eine verklärende Ferne. Die Charaktere prägt sie zwar in ihrem Kern dem Denken und Fühlen der Zeit gemäß, aber doch zugleich in einfachen, großen und allgemeinen Linien aus. Der Dialog entspricht der Hoheit und Würde der Personen, er strebt nach künstlerisch abgeklärtem und streng gegliedertem Ausdruck der Empfindungen, er liebt das rhetorische Pathos, die scharf zugespitzte Antithese, aber auch eine ans Lyrische streifende Ausmalung der Affekte und verfällt mitunter leise in den Ton der zierlichen, galanten und zeremoniellen Hofsprache.

Fast ein Jahrhundert später taucht jener Gedanke Corneilles in England wieder auf und gewinnt hier eine weittragende Wirkung.

In England zuerst hatte sich inzwischen das Bürgertum zu einer selbständigen Macht entwickelt. Der wachsende Handel des Landes hatte seine soziale Bedeutung begründet, die große Revolution von 1688 auch seinen politischen Einfluß gesteigert. Das neue Königtum mußte seine Rechte achten, die Whigregierung seine Unterstützung suchen. So hatte sein Selbstgefühl sich mächtig gehoben. Es ist begreiflich, daß es jetzt auch in der Literatur zur Geltung zu gelangen suchte. Gleichzeitig hatte das Aufblühen der exakten Wissenschaften den Sinn für die Wirklichkeit geschärft, die religiöse und moralische Aufklärung die nüchterne Betrachtung des Lebens, die Selbstbeobachtung und Selbstbeurteilung

verbreitet und überall auf das Vernünftige und Zweckmäßige sehen gelehrt.

So nimmt die Literatur jetzt vielfach einen lehrhaften, moralisierenden, ja predigtartigen Charakter an. Die moralischen Wochenschriften, besonders Addisons und Steeles Spectator wecken das Interesse für diese Bestrebungen in den weitesten Kreisen. Auf dem Theater setzt eine scharfe Reaktion ein gegen die Zügellosigkeit, die hier unter der Restauration eingerissen war. Man will jetzt das Drama als ein Mittel zur sittlichen Erziehung des Volkes, gelegentlich auch als eine Waffe im Kampfe für seine Freiheit benutzen. Selbst die starren Formen der nachklassischen Tragödie werden von einem Hauch dieses Geistes belebt; man spürt ihn in Addisons Cato mit seiner Schwärmerei für Bürgertugend und politische Freiheit. Auch in das völlig verwilderte Lustspiel dringt er ein. Schon Cibber steht unter seinem Einfluß. Steele will aus dem Lustspiel eine Unterhaltung machen „die einem Christen geziemt"; er kämpft nicht bloß gegen die Unsittlichkeit, sondern greift auch einzelne Unsitten, wie das Duell, an. Bei ihm finden wir die spätere Rührkomödie schon im Keime vorgebildet. Und in Lillos und Moores Dramen haben wir die ersten noch rohen, aber kräftigen Ansätze zu einem bürgerlichen Trauerspiel.

Schon in der Blütezeit des englischen Dramas, im elisabethanischen Zeitalter, hatte auf der Bühne nie eine so scharfe Scheidung der Stände stattgefunden wie in Frankreich. Shakespeare hatte sich nicht gescheut, in seinen Tragödien auch in das Privatleben hinabzugreifen. Aber sein Othello, sein Romeo waren doch immer Herrennaturen und mitten hineingestellt in das politische und kriegerische Leben ihrer Stadt. Und vor allem: die ganze Auffassung des Lebens in seinen Dramen erhebt sich weit über den beschränkten bürgerlichen Standpunkt, ja tritt zu ihm mitunter in scharfen Gegensatz. Jetzt dagegen will das Bürgertum mit vollem Bewußtsein in der Tragödie nicht bloß eine Welt wiederfinden, sondern auch das Leben mit seinen Augen sehen, mit seinem Maßstab messen.

I. Lillo.

1.

Lillos The London merchant or the History of George Barnwell (1731) enthält die Geschichte eines Kaufmannslehrlings, der sich durch eine Buhlerin verleiten läßt, erst die Kasse seines Herrn zu bestehlen, dann seinen Oheim zu ermorden, um ihn zu berauben, und endlich mit der Verführerin zusammen am Galgen endet.

Das Drama ist ein ziemlich roh gearbeitetes Volksstück. Die Technik ist unbeholfen, die Figuren sind grob zugehauen, ihre Bewegungen steif und hölzern, der breite und trockene Dialog wird dadurch nicht lebendiger, daß die Sprache gelegentlich einen Anlauf zu einer schwerfälligen Rhetorik nimmt. Nur die Mordszene durchzieht ein Hauch von tragischer Stimmung, wenn erst der einsame Oheim von Todesahnungen beschlichen wird und er dann nach dem tödlichen Stoß den Himmel um Vergebung für den (maskierten) Mörder und um Segen für seinen Neffen anfleht. Lillo denkt gar nicht daran, den niedrigen Stoff künstlerisch zu heben, ihm kommt es nur darauf an, durch derbe Mittel eine möglichst kräftige Wirkung zu erzielen, und diese Wirkung gipfelt in einer handgreiflichen Moral.

Seine Gestalten erheben sich in nichts über das Niveau des gewöhnlichen Lebens, und sie werden dem Zuschauer zur Abschreckung oder zum Vorbild hingestellt. Der Held selbst ist ein Schwächling, ohne Kraft zum Guten wie zum Bösen. Als Musterbilder umgeben ihn sein ehrsamer Prinzipal Thorowgood mit seiner tugendhaften Tochter und dem braven Lehrling Trueman. In seiner Frechheit und Abscheulichkeit soll das Laster in der Buhlerin Millwood gezeichnet werden; ihr Charakter allein erhält dadurch — wider Willen des Verfassers — einen Anflug von Größe.

Derselbe enge moralische Gesichtspunkt beherrscht die Auffassung der Handlung. Der berückende Reiz und die süße Selbstvergessenheit wilder Leidenschaft hat in diesem Drama keinen

Platz. Lillo sieht in Barnwells Verhältnis zur Millwood nur schnöde Sinnenlust und Sündenelend. So schildert er nur die Unruhe und die Gewissensqualen auf der einen, die selbstsüchtige, berechnende Verführung auf der anderen Seite. Und die Schuld, die aus der sündigen Leidenschaft hier erwächst, besteht in einem gemeinen Verbrechen, die Katastrophe in der Rache der irdischen Gerechtigkeit, die zur Besserung oder Verstockung des Sünders führt. Den Zwecken des Dramas entsprechend ist gerade dieser Ausgang der Handlung breit ausgemalt. Wir besuchen den bußfertigen Sünder im Kerker, erbauen uns an seiner tiefen Zerknirschung und begleiten schließlich ihn und die tiuvelinne Milwood auf den Weg zum Galgen: er geht dem Tode reuig und ergeben, sie in trotziger Verzweiflung entgegen.

Mit der bürgerlichen Lebensauffassung, die die Dinge einseitig nach ihrem moralischen Maßstab mißt, verbindet sich in diesem Drama das bürgerliche Klassenbewußtsein. Stolz weist Lillo gleich zu Beginn des Stückes in einem Gespräch zwischen Thorowgood und Trueman auf die weitreichende politische und soziale Bedeutung des Kaufmannsstandes hin. Um zu zeigen, wie entscheidend der Handel sogar in die äußere Politik eingreife, läßt er Thorowgood erzählen — das Drama beruht sonst ganz auf den Verhältnissen der Gegenwart — daß Elisabeths Staatssekretär Walsingham, um eine Anleihe, die Philipp II. zum Bau einer zweiten Armada mit den Genuesen abschließen wollte, zu hintertreiben, sich an die Londoner Kaufmannschaft gewandt hat, und daß es dieser in der Tat soeben gelungen ist, die stolze Republik zum Rücktritt von diesem Vertrage zu bewegen, da ihr die Handelsbeziehungen zu London wichtiger sind, als die Freundschaft mit dem Herrscher zweier Welten. Thorowgood selbst, so einfach er auftritt, repräsentiert die soziale Stellung des Kaufmanns: zu seinen Gastmählern drängt sich der Adel, er weiß die Ehre zwar zu schätzen, aber ohne sich dadurch erhöht zu fühlen; vornehme Herren bewerben sich um die Hand seiner Tochter, aber diese zieht ihnen den einfachen Lehrling ihres Vaters vor.

In seinem bürgerlichen Selbstgefühl und in dem Gedanken an die moralischen Zwecke, die sein Drama erfüllen soll, hält es Lillo der heroischen Tragödie für durchaus ebenbürtig. Wie einst schon Corneille (s. oben S. 6) an dem unbedingten Werte der letzteren gezweifelt hatte, so ist Lillo fest davon durchdrungen, daß gerade Schauspiele, die sich auf sittliche Fabeln aus dem Privatleben gründen, das Gemüt mit so unwiderstehlicher Kraft überzeugen, daß alle Fähigkeiten und Kräfte der Seele für die Sache der Tugend angefeuert werden und das Laster in seiner ersten Entstehung erstickt wird. Wenn Fürsten und Große den aus Laster oder Schwäche entstehenden Unfällen allein unterworfen wären, so hätte man guten Grund, die Rollen im Trauerspiel bloß auf Vornehme zu beschränken. Da aber das Gegenteil augenscheinlich ist, so kann nichts vernünftiger sein, als das Heilmittel nach der Krankheit einzurichten. Weit entfernt, seine Würde zu verlieren, wenn es auf die Lebensumstände des größeren Teils der Menschen angewandt wird, wird es vielmehr in dem Maße des Umfangs seines Einflusses wahrhaft erhaben: denn das ist wahrhaftere Größe, ein Werkzeug zum Guten für viele zu sein, die unseren Beistand bedürfen, als nur für wenige unter ihnen.

2.

Die im London Merchant so scharf hervorspringende Eigenart der neuen Gattung ist in Lillos zweitem bürgerlichen Trauerspiel The fatal Curiosity (1736) schon etwas verwischt. Das dort so kräftig ausgesprochene bürgerliche Standesbewußtsein kommt hier nicht zur Geltung. Das Drama ist wesentlich nur deshalb ein bürgerliches, weil die Personen nicht bloß durchweg einfachen bürgerlichen Verhältnissen angehören, sondern auch gerade aus diesen Verhältnissen, speziell aus dem Kampf mit der Not des Daseins, die Versuchung zum Verbrechen an sie herantritt.

Ein altes Ehepaar, durch seine zum Teil selbst verschuldete

Armut verbittert und verhärtet, erschlägt und beraubt den eigenen Sohn, als dieser nach jahrelanger Abwesenheit, einem verhängnisvollen Fürwitz nachgebend, ohne sich zu erkennen zu geben, ins Elternhaus zurückkehrt. Sobald der Vater erkennt, was er getan hat, tötet er erst die Gattin und dann sich selbst. Die Behandlung des Stoffes ist ebenso nüchtern und trocken, wie im George Barnwell; nur in der Mordszene, in der die Gattin als eine zweite Lady Macbeth die Tat ihres Gatten draußen lauernd verfolgt, fühlt man sich von einem tragischen Schauer angeweht.

Dennoch bedeutet das neue Drama insofern einen wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung der Gattung, als hier die Handlung innerhalb des Hauses sich vollzieht und an die Stelle eines Verbrechens gegen die äußere staatliche Ordnung ein furchtbarer Frevel gegen das ursprüngliche, ewige Recht der Familie tritt. Zwar hatte auch George Barnwell seinen Oheim erschlagen, aber dort war die verwandtschaftliche Beziehung zum Ermordeten nur ein Nebenumstand, der für die Schuld garnicht weiter in Betracht kam. — Indem das bürgerliche Trauerspiel zur Familientragödie wurde, hatte es das Gebiet gewonnen, wo es einen rein menschlichen Konflikt und damit zugleich auch die Möglichkeit einer rein poetischen Lösung gab. Es ließ sich nun wenigstens das Peinliche vermeiden, das immer darin liegen wird, wenn die äußere, irdische Gerechtigkeit mit ihren Organen, der Polizei und dem Gerichtshof, in das Reich der Tragödie eingreift. Der Vater, der gegen sein eigen Fleisch und Blut gefrevelt hat, kann auch sein eigener Richter und Rächer sein.

Dadurch ferner, daß in Fatal Curiosity die Eltern unwissend den Mord an ihrem Kinde vollbringen, daß der verbrecherische Gedanke durch die unselige Verkettung der Umstände, durch einen unbedachten Schritt des Sohnes zur furchtbaren Tat sich entwickelt, wird das Verbrecherische derselben gemildert, und das Drama erhält etwas von der unerbittlichen Notwendigkeit der Schicksalstragik. Nach dieser Richtung hin hat bekanntlich Zacharias Werner in seinem „24. Februar" diesen Stoff bis zur äußersten Konsequenz durchgebildet.

II. Moore.

Auch Lillos Nachfolger Moore führt uns in seinem Gamester (1753) in die Misere des Lebens, in Not und Verzweiflung. Wie im London Merchant läßt er die Tragik aus den niederen Leidenschaften, hier vor allem dem Laster des Spiels, erwachsen. Auch er wählt sich zum Helden einen leichtsinnigen Schwächling, den ein teuflischer Verführer ins Verderben stürzt. Auch hier stehen der Bosheit und sittlichen Schwäche rührende Muster selbstloser Tugend gegenüber, und es fehlt nicht an erbaulichen Betrachtungen und Lehren.

Stukely haßt in Beverley den glücklicheren Bewerber um die Hand des geliebten Weibes. Um sich zu rächen, drängt er sich unter der Maske des Freundes an ihn und facht immer aufs neue die Leidenschaft des Spiels in ihm an, bis dieser nicht bloß das eigene Vermögen, sondern auch das seiner Gattin und ihrer Schwester verloren hat. Am Schluß endet Beverley im Gefängnis durch Gift, in demselben Augenblicke, wo der Tod eines alten Oheims ihn wieder zum reichen Manne macht; Stukely wird entlarvt, soll aber weiter leben, sich zur Qual, ein Gegenstand der Verachtung und des Fluchs.

Aber so nahe auch Moores Drama im Inhalt und in der Tendenz denen seines Vorgängers steht, so erfährt in ihm die neue Gattung doch insofern eine Erweiterung, als es uns aus den engen Schranken des eigentlichen Bürgertums in das Leben der höheren Gesellschaftskreise führt. Dem entspricht der weitere und bewegtere Hintergrund: die Szene wechselt rasch zwischen dem Salon, dem Spielsaal, der nächtlichen Straße und dem Gefängnis.

Indem die bürgerliche Tragödie das Treiben berufloser Lebemänner uns vorführte, betrat sie ein Gebiet, auf dem bisher die Komödie mit Vorliebe ihre Stoffe gesucht hatte. Und auch das dramatische Motiv, das Moores strengere moralisierende Auffassung hier ins Tragische wandte, das Spiel, war bisher ein Komödienmotiv gewesen. So beginnen im bürgerlichen Drama die beiden scharf geschiedenen Gattungen sich immer mehr zu nähern.

Zweites Kapitel.

Der bürgerliche Familienroman Richardsons.

Die literarische Bewegung in England, die mit dem bürgerlichen Trauerspiel begann, erreichte ihren Höhepunkt und drang von da aus in weitere Kreise durch den bürgerlichen Sittenroman Richardsons. Von ihm aus ergeben sich die tiefsten und nachhaltigsten Wirkungen nicht bloß auf die Fortentwicklung des Romans selbst, sondern auch auf die des Dramas. Bei den Begründern der modernen Literatur, bei Diderot und Rousseau, bei Lessing, Goethe und Schiller treffen wir auf seine Spuren. So können wir hier nicht an ihm vorübergehn.

Richardson teilt mit den gleichzeitigen englischen Romandichtern die Realistik in der Darstellung der Außenwelt. Er stellt uns seine Personen in der ganzen Breite ihrer Existenz vor Augen. Wir sehen sie vollkommen anschaulich in ihrer Wohnung, in der Familie, in der Gesellschaft sich bewegen, ja wir erleben den ganzen Verlauf ihres alltäglichen Daseins mit. Mag immerhin seine Beobachtung vielfach einseitig und oberflächlich sein, mag sich ihm die Perspektive verschieben, wenn er aus den Kreisen der Gentry, in denen er sich heimisch fühlt, in die der Lords und Knights sich erhebt oder in die dunklen Abgründe Londons sich versenkt — stets weiß er die einzelne Szene mit vollkommener Deutlichkeit uns zu vergegenwärtigen.

Das ganze reiche und umfassende Bild des Lebens seiner Zeit, das seine Romane umspannen, faßt er aus dem engen Gesichtswinkel seiner bürgerlichen Weltanschauung auf. Er stellt den Roman durchaus in den Dienst der Moral. Sittliche Probleme will er darin lösen. Und zwar handelt es sich bei ihm im Grunde überall nur um die eine Frage: Wie weit kann die Tugend allen Versuchungen der argen Welt gegenüber sich behaupten?

In seinem ersten Roman, der 1741 — 10 Jahre nach Lillos Kaufmann — erschienenen Pamela, zeigt er, wie eine arme Magd ihre Unschuld siegreich gegen die Verführungsversuche

des Lords, gegen List und Gewalt, verteidigt, wie sie durch ihre Klugheit und Standhaftigkeit ihren Herrn überwindet, so daß er sie trotz des Standesunterschiedes zu seiner Gattin erhebt, und wie sie sich auch in den schwierigsten gesellschaftlichen Lagen zu behaupten und die Liebe ihres Gatten sich zu erhalten weiß. — Unerbittlich verfolgt er das Anfangsproblem in seinem Hauptwerke, der Clarissa (1748), bis in seine letzten Konsequenzen. Durch die verhängnisvolle Verkettung der Umstände und eine gewisse Unbesonnenheit gerät die Heldin in die Schlingen Lovelaces. Mit nie erlahmender Kraft kämpft auch sie an gegen die teuflischen Anschläge des Wüstlings wie gegen die dunkle Neigung, die sie zu ihm zieht; auch in den heikelsten Situationen bewahrt sie ihre Tugend, bis sie zuletzt besinnungslos von ihm überwältigt wird. Aber auch da verliert sie nur ihre „anatomische Unschuld" (wie Börne in seiner Beurteilung der Emilia Galotti sich ausdrückt), ihre innere Reinheit bleibt unbefleckt. Und gerade jetzt entfaltet sie die ganze Erhabenheit ihrer sittlichen Natur. Nach dem, was sie erleben mußte, hat das Dasein seinen Wert für sie verloren. Stück für Stück fällt jede weibliche Schwachheit, jeder irdische Gedanke von ihr ab; wie eine Heilige geht sie in den Tod. — Endlich im Grandison (1753) werden die mannigfachsten sittlichen Konflikte mit kasuistischer Sorgfalt gleichsam an einem Musterbeispiel erörtert und praktisch gelöst. Durch die schwierigsten Lebenslagen, durch Irrungen und Wirrungen, Versuchungen und Gefahren aller Art, im In- und Auslande, wandelt die Tugend des edlen Baronets in unbeirrbarer Sicherheit und Gelassenheit dahin.

Die Behandlung der sittlichen Fragen bei Richardson gewinnt dadurch einen eindringlichen, ja mitunter ergreifenden Ernst, daß er sie bis tief in das Seelenleben seiner Personen hinein verfolgt. Der Leser soll die versteckten Wurzeln der Entschlüsse und Taten in unserem Innern erkennen, er soll sehen, wie sie aus den dunkeln Trieben, den unbewußten Empfindungen, den unklaren Vorstellungen und flüchtigen Gedanken aufkeimen und wachsen. Warnend will der Dichter ihm zeigen, wie gefährlich

es ist, solchen Regungen nachzugeben; er will ihn hinweisen auf das Verhängnisvolle des ersten Schrittes und anderseits auch die in uns liegenden Kräfte des Widerstandes ihm zum Bewußtsein bringen. So versucht Richardson in sorgfältiger Analyse das wirre Geflecht der geistigen und sinnlichen, bewußten und unbewußten, großen und kleinen Motive vor uns auseinander zu legen. Seine Methode ist noch etwas schwerfällig und umständlich. Einer Zeit, die zur Selbstbeobachtung und Selbstprüfung neigte und zu umfangreichen Briefen und Tagebüchern Lust und Muße fand, entsprachen die Selbstbekenntnisse, in denen seine Personen meist unmittelbar nach dem Erlebnis, ja oft während desselben alle ihre Gemütsbewegungen buchen und beichten. Die Erzählung wird infolgedessen fortwährend von Gedanken und Empfindungen durchsetzt, ja oft vollständig in Reflexion aufgelöst. Jede Spur naiver Unmittelbarkeit ist diesen Menschen verloren gegangen.

So fremdartig uns diese Technik heute berührt, so unerträglich breit und langweilig dadurch die Darstellung wird, so liegt doch gerade in dieser Gründlichkeit der psychologischen Analyse der Hauptfortschritt, den der Roman durch Richardson gemacht hat. Er ist dadurch geradezu der Schöpfer des modernen Romans geworden. Wie flach, konventionell und rhetorisch wirken, dagegen gehalten, die früheren Versuche dieser Art wie z. B. die Romane der Lafayette!

Freilich ist Richardson noch beschränkt durch seinen engen moralischen Gesichtswinkel. Er kennt z. B. neben ruhig sittsamer Zärtlichkeit nur die dumpfe Macht der Sinnlichkeit; das tiefe selbstvergessene Glück echter Leidenschaft blieb ihm verschlossen — hierfür hat erst Rousseau das erlösende Wort gefunden.

Mit dieser Seelenmalerei verband Richardson zugleich eine überraschende Sorgfalt und Feinheit der Charakteristik. Gewiß, der Mangel an umfassender Welt- und Menschenkenntnis hat dem Dichter oft den Maßstab verrückt. Und bei seinen Lieblingsfiguren ist er durch die Sucht zu idealisieren nicht selten ins Übertriebene, ja Überspannte verfallen, so daß uns heute namentlich sein Grandison als wandelndes Tugendmuster ebenso lang-

weilig als lächerlich vorkommt. Mitunter wird auch durch die grellen moralischen Schlaglichter, die Richardson aufzusetzen liebt, der Reichtum seiner Farben und die Mannigfaltigkeit der Übergänge verdunkelt. Trotzdem bewundern wir heute noch die Kunst der Dichters, aus zahllosen Einzelzügen den Charakter aufzubauen. Vollends auf seine Zeit, die an mehr oder weniger schematische Charakteristiken gewöhnt war, mußten diese Studien Richardsons, die das Individuelle zu erfassen und herauszuarbeiten suchten, mit fast porträtartiger Lebendigkeit wirken. Noch Goethe*) konnte sich, als er das Bild seiner Schwester Cornelia entwerfen wollte, dies in „keiner anderen Form als der der Richardsonschen Romane" ausgeführt denken, „durch das genaueste Detail, durch unendliche Einzelheiten, die lebendig alle den Charakter des Ganzen tragen und, indem sie aus einer wunderbaren Tiefe hervorspringen, eine Ahnung von dieser Tiefe geben."

Die Komposition der Romane, so schwerfällig sie uns heute erscheinen mag, steigerte wesentlich ihre Wirkung. Die Brieftechnik erweckte den Eindruck des unmittelbar Erlebten. Was der Leser empfing, waren gleichsam die Dokumente einer „wahren Geschichte", deren Verlauf er sich selbst daraus aufbaute. Er wurde in den Kreis einer Familie eingeführt und rasch mit den Gliedern derselben vertraut. Der Held oder die Heldin wurden seine Freunde, er lebte ihre Schicksale wie die von wirklichen Personen mit. — Dazu kam der Aufbau der Handlung, der mit bemerkenswertem Geschick bei aller Langsamkeit der Entwicklung doch durch wohlberechnete Steigerung und Retardierung das Interesse des Lesers zu spannen weiß. In der Clarissa nähert sich diese Komposition geradezu der des Dramas: alles drängt unaufhaltsam zur Katastrophe hin.

Durch alles dies wirkten die Romane Richardsons, wie zahlreiche Zeugnisse beweisen, auf ihre Zeit fast wie ein Stück Leben. Die Dichtung wurde den naiven Lesern jener Tage zur Wirklichkeit.

*) Dichtung und Wahrheit, 6. Buch (Bd. 27 S. 23 der Weimarschen Ausgabe).

Drittes Kapitel.

Die Anfänge der Rührkomödie in Frankreich.

Einen wesentlich anderen Gang als in England nahm die Entwicklung des bürgerlichen Dramas in Frankreich. Hier war aus den oberen Schichten des Bürgertums durch den Eintritt in die Verwaltung und Rechtsprechung ein Beamtenadel, die noblesse de robe, hervorgegangen. Daneben hatte bei der zunehmenden Verwirrung in den Staatseinkünften, der vielfachen Notlage des königlichen Schatzes und der starken Verschuldung des Adels die Finanz einen großen Einfluß gewonnen. Aber beide Kreise schieden sich in ihrer gesellschaftlichen Stellung von dem eigentlichen Bürgerstand und näherten sich in ihrer ganzen Lebensführung dem Geburtsadel. Der Mittelstand, die roture, besaß zunächst noch keine maßgebende Bedeutung. So kam es, daß der Versuch, im Drama bei der Darstellung ernsterer Lebenskämpfe und schwerer Schicksale die herkömmliche Beschränkung auf Fürsten und Heroen zu durchbrechen, zunächst doch nur auf die classes élevées ausgedehnt wurde: in den Salons oder den Landsitzen des Adels oder in reichen Bürgerhäusern spielt die Handlung.

In der Form aber knüpfen diese Versuche einer Weiterbildung des Dramas nicht wie in England an die Tragödie, sondern an die Komödie an. Im Heimatlande der haute tragédie war ihre Herrschaft viel zu fest begründet, sie wurzelte zu tief in der ganzen aristokratischen Kultur, ihre Form war durch eine lange und ununterbrochene Tradition zu sehr geheiligt, als daß hier schon jetzt eine wesentliche Umgestaltung des Inhalts und eine Stiländerung möglich gewesen wäre. Freilich konnte auch sie von dem Geiste der neuen Zeit nicht unberührt bleiben. Die Wirkung der Tragödiendichtung Voltaires beruht darauf, daß er klug verstand, was die Gegenwart verlangte. Er kam ihrem weicheren, zarteren und reflektierteren Empfinden entgegen und lieh ihm den glänzenden, geistreichen Ausdruck. Er baute die Handlung gern auf romanhaften und rührenden

Motiven auf; mit Vorliebe arbeitete er namentlich — worin ihm übrigens auch schon Crébillon vorangegangen war — auf eine Anagnorisis hin, in der durch eine wunderbare Verkettung der Umstände die früh auseinander gerissenen und sich völlig fremd gewordenen Glieder einer Familie überraschend zusammengeführt wurden. Vor allem aber machte er seine Tragödien zu Trägern der Ideen der Aufklärung; er kämpfte in ihnen gegen den Despotismus, gegen religiöse Herrschsucht, Intoleranz und Heuchelei. So hat er in seiner Zaire (1732), seinem Mahomet (1741) und seinen Guèbres (1769) in seltsam verschlungene Familienbeziehungen scharf die religiösen Gegensätze einschneiden lassen, um dem Leser das Verhängnisvolle des religiösen Fanatismus erschütternd zum Bewußtsein zu bringen.

Hiervon abgesehen blieb die Tragödie in Frankreich über das Leben des Tages erhaben. Sie nahm ihre Stoffe aus dem klassischen Altertum oder dem ritterlichen Mittelalter, sie führte den Zuschauer nach Griechenland, Rom oder dem fernen, halb sagenhaften Orient, und wenn sie einmal auch die Schicksale gewöhnlicher Sterblicher berührte, so waren sie doch aufs engste mit den Taten der Großen auf Erden verknüpft.

Konnte die Bourgeoisie in Frankreich die Tragödie nicht in ihre Kreise hinabziehen, so hob sie dagegen die Komödie zu sich herauf. Hatte diese bisher nur die Laster und die Torheiten, die Aufgeblasenheit und die Plumpheit der Bürger, die verschrobene Bildung und die Modenarrheiten des niederen Adels verspottet, so beginnt sie jetzt das bürgerliche Leben auch von seiner ernsten Seite wiederzuspiegeln, neben den Verkehrtheiten auch das ernste Streben sich davon zu befreien uns zu zeigen und würdige Vertreter der Tugend neben die Beispiele des Leichtsinns zu stellen. Dann wagt es zuerst Nivelle de la Chaussée, der Handlung schwere sittliche Konflikte oder tragische Verwicklungen zu Grunde zu legen und, abgesehen von der glücklichen Lösung, das komische Element allmählich ganz auszuscheiden. Aber noch immer ist die Darstellung an den Stil der Renaissancekomödie gebunden. Die Charaktere sind meist in allgemeinen

Linien gezeichnet, oft als bloße Typen entworfen, oder wenn sie, wie bei Marivaux, individuell erfaßt sind, doch nur innerlich entwickelt und in den alten Rahmen einer rein theatermäßigen, halb phantastischen Handlung gestellt. Meist hält man noch am Alexandriner fest, wenn er auch immer nachlässiger gebaut wird und vielfach zur gereimten Prosa herabsinkt. Erst als mit Diderot die Aufklärung sich der Komödie bemächtigt, strebt sie danach, ein volles Abbild der Wirklichkeit zu schaffen. Sie will das äußere Dasein mit strenger Realistik bis in alle zufälligen Einzelheiten wiedergeben und in diesem Spiegelbild des Lebens dann tiefere Lebensfragen aufwerfen und lösen.

So entwickelt sich in Frankreich aus der Komödie die neue Zwischengattung des bürgerlichen Schauspiels.

I. Destouches (1680—1754).

Nachdem die Charakter- und Sittenkomödie unter den Nachfolgern Molieres immer mehr ihren sittlichen Gehalt verloren und sich in der Darstellung des Gemeinen und Niedrigen gefallen hatte, suchte Destouches sie wieder zu reinigen und zu heben.

Zwar in seinen ersten Lustspielen (bis 1717) folgt auch er noch dem herrschenden Geschmack. Gerade die beiden Prosastücke, mit denen diese Periode schließt: Le triple mariage und L'obstacle imprévu zeigen seine Komik auf ihrem tiefsten Stande. Das erstere gibt ein widerliches Bild der Auflösung der Familienverhältnisse. Der Hausvater, froh, durch den lang ersehnten Tod seiner Gattin von einer drückenden Fessel befreit zu sein, hat sofort im geheimen eine zweite Ehe geschlossen. Aber auch der Sohn und die älteste Tochter haben sich im geheimen vermählt. Anfangs verblüfft, dann rasch erheitert und versöhnt entdecken alle drei, daß keiner dem anderen etwas vorzuwerfen hat. Mit den Geschwistern ist die jüngste, noch im Kindesalter stehende, aber bereits von sinnlichem Verlangen erfüllte Schwester im Bunde gegen den Vater. Eine mannstolle Alte sucht vergebens den Sohn mit Gewalt zu erobern. Dazwischen klingen die zweideutigen Witze der Zofe und der Lärm trunkener

Musikanten. Das Ganze wirkt um so unerquicklicher, als die Lustigkeit im Grunde eine gequälte ist. — In dem zweiten Stück, das nicht minder abstoßende Charaktere enthält und dieselbe Abstumpfung des sittlichen Urteils verrät, kündigt sich bereits ein Moment an, das später für die Rührkomödie fast typisch wird: die romanhafte Verknüpfung der Begebenheiten. Der Handlung liegen künstlich verwickelte Familienverhältnisse zu Grunde, die in einer doppelten Erkennungsszene sich lösen. Erst muß der Liebhaber gerade in dem Augenblick, wo er die Geliebte zu besitzen hofft, in ihr die frühere Tochter einer alten Witwe entdecken, die er ihres Geldes wegen geheiratet hat und die inzwischen gestorben ist. Dann aber ergibt sich, daß der Oheim, bei dem sie lebt, ihr Vater und ihre wahre Mutter die Tochter eines Herzogs ist, die im geheimen sich mit jenem vermählt und die Geburt des Kindes nicht überlebt hatte; der Vater hatte es für das Kind seines Bruders ausgegeben und war — auch dieser Zug wiederholt sich später oft in der Rührkomödie — nach Indien gegangen. Il a tout l'air d'un roman, ce mystère-là! rufen auch wir beim Anhören dieser Enthüllungen aus.

Entscheidend für Destouches weitere Entwickelung war sein sechsjähriger Aufenthalt (1717—1723) als Geschäftsträger in London. Er verkehrte in den Kreisen Addisons, dessen witzlosen Drummer er später als Tambour nocturne für die französische Bühne bearbeitete. Die moralisierende Richtung, die in England damals aufkam, begegnete sich mit seiner nüchternen und abstrakten Natur. Er war fortan bemüht, wie er in der Vorrede zum Glorieux (1732) sich rühmt, à épurer la scène, la purger de ces frivoles saillies, de ces débauches d'esprit, de ces faux brillans, de ces sales équivoques, de ces fades jeux de mots, de ces moeurs basses et vicieuses dont elle a été souvent infectée, et à la rendre digne de l'estime et de la présence des honnêtes hommes. Um der Komödie mehr Würde zu verleihen und sie der Natur mehr anzunähern, will er sie nach dem Prolog zu der späteren — übrigens ganz in den alten

Geleisen sich bewegenden — Posse La fausse Agnès gleichzeitig comique et sérieuse gestalten; ja ihr etwas von der Wirkung der Tragödie leihen:

> Tantôt je fais pleurer, et tantôt je fais rire;
> Les yeux baignés de pleurs, ou remplis de fureur,
> J'inspire, tour à tour, la pitié, la terreur:
> Et, bien souvent aussi, le sel de ma satire
> En badinant instruit le spectateur.

Zwar die Anlage seiner Stücke unterscheidet sich nicht wesentlich von der seiner Vorgänger. Die Rollen sind aus dem alten Bestand der Renaissancekomödie genommen: jugendliche Liebhaber, komische Alte, lustige und schlaue Bediente. Auch an den farblosen Theaternamen Leander und Damon, Geront und Lysimon, Pasquin und Lisette usw. hält er fest. Oder er gibt ihnen auch wohl nach altem Komödienbrauch sprechende Titulaturen, läßt etwa seinen adelsstolzen Glorieux beim Ehekontrakt sich als Chevalier de Mont-sur-Mont, Baron de Montorgueil, Marquis de Tufière usw. eintragen. Auch die Charakteristik bewegt sich noch in der alten konventionellen Manier. Ganz schematisch wird von einer einfachen Grundeigenschaft aus der ganze Mensch konstruiert. Besonders ist in den Hauptthelden ein einzelner Charakterfehler gleichsam personifiziert. Von der unerschöpflichen Laune, mit der Moliere denselben Zug in immer neuen Variationen oft bis ins Phantastische zu steigern weiß, spürt man freilich bei Destouches keinen Hauch; seine Figuren sind ziemlich steife Karikaturen ohne inneres Leben.

Den Mangel an echter Komik sucht Destouches gern dadurch zu ersetzen, daß er die Hauptcharaktere ins Rührende wendet. Er möchte sie dem Zuschauer sympathisch machen. Es sind meist zwar unbesonnene, aber doch im Grunde gutherzige junge Männer. Auch der Fehler, der ihnen anhaftet, erscheint verzeihlich. Und schließlich sieht der Zuschauer mit Befriedigung, wie sie sich bessern und bekehren. Mit allgemeiner Versöhnung und Rührung schließt die Komödie.

Ich greife ein paar Beispiele heraus.

Das bedeutendste seiner Stücke ist unzweifelhaft der Philosophe marié. Es war das erste, das er nach seiner Rückkehr aus England veröffentlichte (1727). Aus seinen persönlichen Erlebnissen heraus schuf er die Rolle des weltflüchtigen Philosophen, der in der Stille seines Studierzimmers sich am wohlsten fühlt und Ehren und Reichtümer verachtet, dabei aber doch so schwach ist, seine Liebe und Vermählung ängstlich geheim zu halten, weil er den Spott der Gesellschaft über den Abfall von seinem Ideal eines Weisen scheut. Indessen diese Schwäche wird zum Teil dadurch entschuldigt, daß er zugleich befürchtet, wegen seiner Wahl von seinem reichen Oheim enterbt zu werden. Und hier muß sofort ein Rührmotiv mit eingreifen, die kindliche Liebe zu seinem verarmten Vater, den er opferwillig unterstützt. Anderseits hat Destouches die philosophische Ruhe des Weisen doch auch mit einer Dosis natürlichen Phlegmas und gesunden Behagens gemischt. Eine der hübschesten Szenen, die er geschrieben hat, ist die, wo Ariste zu einem Streit zwischen seiner stillen, sanften, demütigen Gattin und ihrer eigenwilligen, kecken und zungenfertigen Schwester hinzukommt, seinen Kopf zwischen sie steckt und beide abküßt. Durch jene feige Rücksicht auf die Welt verwickelt er sich in eine Reihe heiterer und ernster Verlegenheiten, bis schließlich sein Oheim das Geheimnis entdeckt und seine Ehe für ungiltig erklären lassen will. Da findet er rasch den sittlichen Mut, der Verarmung und dem Spott der Welt zu trotzen. Natürlich bleibt der Lohn nicht aus: der Oheim verzeiht ihm.

Der Graf im Glorieux ist zwar ein gespreizter, steifleinener Narr, dessen Prahlerei mitunter ins Groteske verzeichnet ist, aber durch seine Grandezza scheint doch zugleich die angeborene Würde des echten Grandseigneur hindurch, besonders gegenüber der Haltung des reichen Rotüriers, dessen Tochter er heiraten will. Er ist ein Mann von Ehre, ein tapferer, gerechter und beliebter Offizier; auch beim Glücksspiel, das ihm zum Teil die Mittel zu seinem pomphaften Auftreten liefern muß, bewahrt er durchaus den vornehmen Anstand. Durch seinen maßlosen

Stolz läßt er sich verleiten, seinen alten, verbannten und verarmten Vater zu verleugnen. Aber er gewinnt es über sich, sein Vergehen dadurch zu sühnen, daß er ihn auf den Knieen um Verzeihung bittet. Und nun eröffnet ihm sein Vater, daß er vom König in alle seine Ehren wieder eingesetzt ist und sein Geschlecht wieder reich und mächtig dasteht. Das Endurteil des alten Grafen: Mon fils a le coeur bon, cela répare tout läßt sich auf fast alle Helden dieser Komödien anwenden.

Auch in dem Dissipateur werden die Verirrungen eines jeune homme aimable geschildert. Destouches hat das Motiv des „Timon" ins Rührende und Versöhnende gewandelt. In eitler Prunksucht und betört durch die Schmeicheleien falscher Freunde und Freundinnen vergeudet Cleon in sinnloser Freigebigkeit das reiche Erbe, das sein geiziger Vater für ihn zusammengescharrt hat. Aber über ihm wacht im verborgenen ein Schutzgeist, eine junge reiche Witwe, die er liebte. Da sie sieht, daß er doch unaufhaltsam dem Untergange zutreibt, verleitet sie ihn ihrerseits zu immer tollerer Verschwendung und zu hohem Spiel; sie versteht es dabei, den größten Teil seines Gutes unbemerkt in ihre Hand zu bringen. Endlich als er alles verloren hat, die falschen Freunde zerstoben sind und er verzweifelt sich selbst töten will, tritt sie als Retterin zu ihm und reicht dem von seiner Verblendung Geheilten ihre Hand.

Ähnlich wird in Le jeune homme à l'épreuve das alte Thema des verlorenen Sohnes behandelt. Hier wird der Verschwender von seinem Vater zu dem Glauben gebracht, daß er nicht bloß sich, sondern auch ihn ruiniert habe. Als er in der Verzweiflung Hand an sich legen will, richtet ihn seine treue Geliebte wieder auf; er geht in sich und verkauft alles, was ihm geblieben ist, um seinen Vater zu unterstützen. Um ihn zu prüfen, läßt ihm dieser durch seinen Bedienten Pasquin in einem etwas possenhaft durchgeführten Spiel wieder reiche Mittel zufließen und ihn auffordern, nun aufs neue das alte lustige Leben zu beginnen. Er aber weist den Versucher mit Entrüstung von sich, und das Drama endet mit Fußfällen, Tränen und Umarmungen.

Auch unter den komischen Masken, welche die Hauptpersonen umgeben, läßt Destouches meist ernste und rührende Gesichter auftauchen. Gern bildet er kontrastierende Paare. Wiederholt stellt er mit dem komischen Alten, der engherzig, geizig, mißtrauisch dem Treiben der Jugend gegenübersteht, den würdigen Greis in Gegensatz, den schwere Schicksale eine milde Lebensweisheit gelehrt haben und der daher ruhig und nachsichtig über jugendliche Unbesonnenheit denkt. Ja in einem seiner letzten Fragmente wollte er sogar den aimable vieillard zur Hauptperson machen. Seit Destouches beginnt dann dieser zweite Typus, der zu Rühreffekten besonders geeignet schien, immer mehr den ersteren zu verdrängen und vielfach in den Mittelpunkt des Schauspiels zu rücken.

Ähnlich erhebt er die komische Rolle der heiratslustigen, lebenssicheren, koketten und intriganten jungen Witwe zu der einer erfahrenen und besonnenen Frau, in der die Leidenschaft zu ruhiger, klug sorgender Liebe abgeklärt ist. Ähnlich benutzt er ferner in jenem Schwesterpaare des Philosophe marié — fast wie Dickens in Little Dorrit — das selbstbewußte, kecke, eigenwillige und vorlaute Wesen, durch das die ältere ihren Liebhaber quält, als Folie, um die selbstlose und demütige Gattenliebe der jüngeren um so rührender sich davon abheben zu lassen. Ja selbst die lustigen und verschmitzten Bedienten der alten Komödie, die ihrem jungen Herrn bei allen Streichen helfen, erhalten mitunter rührende Züge. Der Pasquin muß im Dissipateur die Dienerschar, die trotzig ihren Lohn begehrt, ohne Wissen des Herrn aus eigener Tasche befriedigen und in Le jeune homme à l'épreuve im Bunde mit den beiden Alten die Fiktion durchführen, durch die der Verschwender gebessert wird. Vollends im Glorieux zeigt Destouches in der Aschenbrödel-Rolle der Lisette den unverlierbaren Adel der Geburt und des Herzens.

Eine fortschreitende innere Entwicklung darf man in den Komödien des Destouches noch nicht suchen. Wie seine Charaktere fast durchweg äußerlich und gewöhnlich ganz schablonenhaft ausgeführt sind, so vollzieht sich auch ihre Änderung nur von außen

her und meist ganz plötzlich. Eine künstlich angelegte, oft recht verwickelte und bunt bewegte Handlung muß den Mangel an innerem Leben verdecken. Freilich fein und eigenartig ist seine Erfindung auch hier nicht. Seine Intrigen ersetzen den Mangel an Wahrscheinlichkeit nicht durch witzige Durchführung. Am liebsten aber flicht er, wie ich schon andeutete, romanhafte Verwicklungen ein, mit denen er sicher ist, der Komödie ein stoffliches Interesse zu geben, Spannung zu erregen und zu rühren. Auf dem Höhepunkt der Handlung eröffnet sich uns plötzlich der Einblick in eine verworrene Familiengeschichte. Eine Lösung, die uns bei Moliere nur vereinzelt, z. B. im Avare, begegnet, wird bei ihm fast zur Regel: Längst verschollene Väter tauchen wieder auf, Brüder und Schwestern, die schon frühe das Schicksal trennte, finden sich in seltsamen Umständen wieder zusammen u. dgl. Destouches greift damit auf Motive zurück, die mitunter bereits in der neueren attischen und der auf ihr ruhenden römischen Komödie spielen. Den Trinummus des Plautus, der auch ein solches Motiv enthält, hat er ja in seinem Trésor caché für die französische Bühne bearbeitet. Aber er hat diese noch ziemlich einfachen Rührelemente den Lebensverhältnissen seiner Zeit und ihrem empfindsamen Geschmack entsprechend entwickelt. Er ist auf der im Obstacle imprévu betretenen Bahn weiter fortgeschritten und hat z. B. in seinen Glorieux einen ganzen Roman aufgenommen. Hier streift er schon ganz nahe an das spätere rührselige Familienschauspiel. Ich gehe deshalb kurz auf die Fabel ein.

Der alte Graf Licandre ist durch den Hochmut seiner Frau ruiniert worden. Nachdem ihre Prachtliebe sein Vermögen verschlungen hatte, beleidigte sie bei einer Rangstreitigkeit eine hochstehende Dame so, daß ein Duell zwischen den beiden Männern unvermeidlich war, in dem ihr Gatte halb aus Notwehr seinen wütenden Gegner tötete. Die Verwandten aber behaupten, daß er meuchlerisch ermordet sei, falsche Zeugen bestätigen die Anklage, Licandre wird zum Tode verurteilt und muß nach England fliehen. Seine Gattin folgt ihm mit ihrer kleinen Tochter. Nach dem frühen Tode der Mutter bringt die Amme das Kind

nach Frankreich zurück und erzieht es dort als ihr eigenes; aber auch sie stirbt, als es eben herangewachsen ist, und das Mädchen muß als Zofe der Tochter eines reichen Bürgers dienen. Der ältere Sohn war in der Heimat zurückgeblieben, aber völlig losgerissen von dem Zusammenhang mit seiner Familie; er hatte wie so viele seines Standes die Laufbahn des soldatischen Avantüriers eingeschlagen und sucht schließlich seinem alten Adel durch die Heirat mit jener reichen Bürgerstochter neuen Glanz zu verleihen; die Schwester unterstützt, ohne den Bruder zu kennen, durch den Instinkt des Blutes geleitet, seine Bewerbung. Inzwischen ist es endlich einflußreichen Freunden des Vaters gelungen, eine Revision des Prozesses herbeizuführen; einer der falschen Zeugen gesteht auf dem Totenbette den Betrug ein, Licandre wird zurückgerufen und durch die Gnade des Königs in alle seine Ehren und Besitzungen wieder eingesetzt. Er aber erscheint zunächst in der Maske des Bettlers vor seinen Kindern, um ihr Herz zu prüfen. Die Tochter ist sofort bereit, ihr bischen Armut für ihn hinzugeben. Der Sohn sucht ihn, wie schon erwähnt, zu verleugnen; aber auch in ihm siegt bald die kindliche Liebe. Nun kann die alles beglückende Enthüllung folgen. Und ganz besonders mußte das bürgerliche Publikum dadurch gerührt werden, daß nun auch die Tugend im Zofenkleide ihren Lohn erhält — das arme Aschenbrödel ist nun mit einem Male eine glänzende Partie für deu Sohn des reichen Hauses geworden, der schon lange im stillen sie liebte!

Die Technik des Destouches im Aufbau der Handlung ist nicht bedeutend und am wenigsten solchen dramatischen Aufgaben, wie ich sie zuletzt berührte, gewachsen: die Anagnorisis wird weder kunstvoll vorbereitet, noch wirklich überraschend und ergreifend in Szene gesetzt. Dagegen besitzt er ein bemerkenswertes Geschick in der Ausmalung rührender und komischer Situationen. Selbst größere und bewegte Bühnenbilder weiß er wirkungsvoll zu stellen; so z. B. im Dissipateur das plötzliche Hereintaumeln der trunkenen Gäste in das Zimmer der beiden Alten, denen man eingeredet hat, das aus dem Festsaale herüberschallende Stimmengewirr rühre von einer Versammlung von Gelehrten her.

II. Marivaux (1688—1763).

Wie so oft in der Literatur zwei entgegengesetzte Richtungen neben einander hergehen, so tritt zu Destouches als Gegensatz und Ergänzung sein Zeitgenosse Marivaux. Ich sehe hier von seinen mythologischen und allegorischen Stücken sowie seinen Possen ab und fasse nur die Komödien ins Auge, durch die er für die Entwicklung des Dramas von Bedeutung geworden ist.

Freilich zunächst scheint er Destouches gegenüber der Reaktionär zu sein. Er führt von den Ansätzen zur comédie sérieuse wieder zur comédie gaie zurück. Man merkt ihm an, daß er von dem théâtre italien herkommt. Er denkt nicht an irgend welche moralische oder pathetische Wirkung, er hat seine unbefangene Freude an dem komischen Spiel selbst. Der Widerschein der Wirklichkeit ist bei ihm fast noch flüchtiger, als sonst in der Theaterwelt der französischen Komödie. Die realen Voraussetzungen des Lebens liegen gleichsam in dämmernder Ferne; eine Gesellschaft, die frei von materiellen Sorgen und ernsteren Interessen einem ruhigen Genuß des Daseins sich hingeben kann, bildet fast immer die Voraussetzung der Handlung. Und unbefangen benutzt er die alten komischen Requisiten: Verkleidungen und Verwechslungen, mehr oder weniger sinnreiche Listen der Bedienten und sonstige Theaterstreiche.

Dennoch hat er der Komödie einen wesentlich neuen Charakter gegeben. Trotz all des Theatermäßigen, das ihm noch anhaftet, hat er vor allen dazu beigetragen, sie zu verinnerlichen. Marivaux ist der Schöpfer der modernen Liebeskomödie. Zwar hatten von jeher Liebesverhältnisse nicht bloß einen regelmäßigen Bestandteil der Komödie gebildet, sondern meist sogar die Handlung um die Beseitigung der der Vereinigung der Liebenden entgegenstehenden Hindernisse sich gedreht — aber noch keiner hatte so wie Marivaux die Liebe selbst zum Gegenstande der Komödie gemacht. Wie sie äußerlich bei ihm ihren einzigen Inhalt bildet, so sucht er in ihrer psychologischen Entwicklung seine eigentliche Aufgabe. Er beobachtet die leisen Regungen der Neigung und verfolgt den schnellen Wechsel

und die zarten Übergänge der Gefühle. So hat er zuerst die oberflächlich konventionelle Darstellung der Liebe abgestreift und sie so zu schildern gesucht, wie sie seine Zeit in Wahrheit empfand. Darauf beruht ihr unverwelklicher Reiz. Wenn die Komödien des Destouches durch ihr handwerksmäßiges Geschick einen raschen Erfolg bei den Zeitgenossen fanden, wirken die des Marivaux, so fremdartig auch die Welt uns berührt, die hier sich uns auftut, so altmodisch die Sprache der Empfindung uns klingt, doch noch heute als lebendige Dichtung auf uns. Sie sind die einzigen aus jener Zeit, die noch jetzt in Frankreich gelesen werden.

Freilich die Darstellung einer idealen Liebe dürfen wir in der Komödie, in der wir „Menschen menschlich sehen" sollen, nicht suchen. Eine Leidenschaft, die mit elementarer Gewalt die Tiefen der Seele bewegt und alle äußeren Schranken durchbricht, lag den Gesellschaftskreisen, denen Marivaux angehört und deren Empfinden er wiedergibt, fern; ja selbst die einfache, unbefangene Hingebung war ihnen fremd. Er selbst war eine nüchterne Natur. Was er in seinen Sincères (Sz. 11) die ironische Marquise über Leidenschaft und Pathos sagen läßt, war sicher auch seine eigene Ansicht: Passion! J'ai vu ce mot-là dans Cyrus ou dans Cléopâtre — — — Un homme, qui aime une femme raisonnable, ne dit point: je soupire; ce mot-là n'est pas assez sérieux pour lui, pas assez vrai; il dit: je vous aime, je voudrois bien que vous m'aimassiez; je suis bien mortifié que vous ne m'aimiez pas; voilà tout, et il n'y a que cela dans votre cœur non plus. Vous n'y verrez que vous m'adorez, car c'est parler en poëte — — — M'adorer! l'expression est grande et magnifique assurément; mais je lui trouve un défaut; c'est qu'elle me glace, et vous ne la prononcez jamais que je ne sois tentée d'être aussi muette qu'une idole.

Diese Personen sind gewohnt, auf sich zu achten, sich und die anderen zu beobachten und zu prüfen. Sie lassen sich nicht

leicht von unbewußten Regungen überraschen und hinreißen. Ihr ganzes Wesen hat etwas Kühles, Zurückhaltendes, Reflektiertes. In die Seele dieser Menschen versenkt sich Marivaux, er sucht ihr Lieben in all seiner leichten, tändelnden, oberflächlichen und im letzten Grunde selbstsüchtigen Art zu erfassen und zu zeigen, wie doch auch hier mit unwiderstehlichem Zwange die Herzen leise zu einander gezogen werden und wie trotz alles eigenwilligen Widerstrebens die Liebe plötzlich hervorbricht und über alle jene kleinlichen Motive siegt. Die reine naive Empfindung darf in diese Kreise einer verfeinerten gesellschaftlichen Bildung gleichsam nur wie ein „Fremdling aus einer anderen Welt" eintreten. So stellt Marivaux die kindliche Unschuld eines Landmädchens, das ahnungslos seinem einfältigen Herzen folgt, in einen halb rührenden, halb komischen Gegensatz zu der herablassenden Neigung eines vornehmen Herrn, der es im wesentlichen doch nur wie ein zierliches Spielzeug behandelt. Und diese selbstgefällige Freude einer höheren Kultur wird wohl noch dadurch gesteigert, daß um die liebliche Jacqueline ein plumper Bauerbursche, der ein drolliges Patois spricht, sich bewirbt und von seinem feineren Nebenbuhler mühelos ausgestochen wird.

Es sind vorwiegend zwei Probleme, denen Marivaux in seinen Komödien nachgeht. In dem avertissement zu Les sermens indiscrets (1732) hat er sie selbst formuliert. In dem einen, selteneren Falle il est question de deux personnes qui s'aiment d'abord et qui le sçavent, mais qui se sont engagées de n'en rien témoigner, et qui passent leur tems à lutter contre la difficulté de garder leur parole en la violant. Ihn reizt es dann, den Kampf des Gefühls mit dem Stolz zu schildern. Häufiger aber lockt ihn die entgegengesetzte Situation, wo die Liebenden ignorent l'état de leur cœur et sont le jouet du sentiment qu'ils ne soupçonnent point en eux; mit Recht bemerkt Brunetière, daß der zweimal von Marivaux gewählte Titel La surprise de l'amour eigentlich für die meisten seiner Stücke passe.

Diese beiden Themata weiß er in fast unerschöpflicher

Mannigfaltigkeit zu variieren. So nahe verwandt die Hauptpersonen auch mit einander sind, so ist doch keine der anderen gleich. Von den etwas abstrakten Chargen seiner Jugendstücke erhebt er sich zu jener Reife der Charakteristik, die den lebendigen Menschen in der komplizierten Zusammensetzung seines Wesens zu erfassen sucht. — Welche Nüancen hat er vor allem dem alten Lustspieltypus der jungen, schönen Witwe, in der die Entsagung mit dem Liebesverlangen kämpft, abzugewinnen gewußt! Er zeichnet sie uns bald als trotzige Männerfeindin, die aus Paris in die Einsamkeit ihres Landgutes geflüchtet ist, bald als kecke Spötterin, die, von dem dünnen Schilde der Selbstironie gedeckt, mit schonungslosem Sarkasmus die Lächerlichkeiten ihrer Umgebung trifft. Dann wieder sehen wir sie als eine kapriziöse Weltdame, die in schmachtender Trauer um den Gatten von dem verlorenen Liebesglück träumt, aber gelangweilt zu allerhand seltsamen Zerstreuungen greift (oh, que les femmes du monde ont de travers! seufzt die Zofe, die im übrigen ihre Herrin wie ein krankes und launisches Kind behandelt) und eine Seelenfreundschaft schließen will. Und endlich erscheint sie als eine reiche, ernste und ruhige Bürgersfrau, die zwischen der selbstbewußten Bewerbung eines verarmten Grafen und der stillen, demütigen und trotz aller egoistischen Nebenmotive und eines halb gewollten halb geduldeten Intrigenspiels im Grunde lauteren Verehrung ihres Intendanten wohl zu unterscheiden weiß. Selbst die dürftige Rolle des komischen Pedanten weiß er in seinem Magister Hortensius dadurch zu vertiefen, daß er ihm bei all seiner unfruchtbaren Gelehrsamkeit doch eine echte Begeisterung für das Altertum leiht und ihn in der immer noch fortdauernden querelle des anciens et des modernes sein zwar schwerfälliges, aber doch treffendes Urteil abgeben läßt.

Seine Hauptcharaktere gestaltet Marivaux nicht bloß durch eine Fülle lebendiger, fein beobachteter Züge ganz individuell aus, er besitzt vor allem auch die Kunst, sie in ihren flüchtigen Lebensäußerungen, ihren rasch wechselnden Launen, ihren scheinbaren Widersprüchen, den leisen Übergängen von Eigensinn zu Willens-

schwäche zu ergreifen und dadurch in voller Unmittelbarkeit vor uns sich bewegen zu lassen.

Wie weit läßt er durch diese Kunst der Menschendarstellung die alte komische Charakteristik hinter sich, die von einem einzelnen lächerlichen Zuge aus hübsch methodisch die ganze Gestalt sich aufbaute! Aber freilich, indem er die einfachen und harten Konturen auflöste, erhielt seine Linienführung etwas Zerfließendes. In dem steten leisen Auf- und Abfluten der Empfindungen erweicht sich das feste Gepräge der Charaktere. Bei längerer Lektüre verschwimmen allmählich die Nüancen zwischen all diesen Marquisen und Baroninnen, diesen Sylvies und Aramintes.

Weil ferner die Kunst des Dichters ausschließlich auf die innere Entwickelung gerichtet ist, verflüchtigt sich ihm fast gänzlich die äußere Handlung. Zwar setzt er den alten dramatischen Apparat der Komödie in Bewegung: Intrigen, Listen der Bedienten, Theaterstreiche, wie Verkleidungen u. s. w. Aber er tut es mit einer gewissen ironischen Lässigkeit, um nur rasch dadurch den nun einmal herkömmlichen dramatischen Aufzug zu gewinnen, in den er die zarten Fäden des Liebesspiels einweben kann. So läßt er z. B. in Les fausses confidences zwar durch den wohldurchdachten Plan des treuen Dieners und den glücklichen Zufall die Steine des Spiels zurechtrücken, das dem armen Intendanten die Hand der reichen Witwe gewinnen soll; in Wahrheit ist es aber doch seine beharrliche, stille und zarte Neigung, die ihr Herz bezwingt. Ja selbst in solchen Stücken, die auf eine Situationskomik angelegt scheinen, ist das Interesse wesentlich auf die psychologische Entwickelung gerichtet. Wenn z. B. in Le jeu de l'amour et du hazard das Fräulein mit der Zofe die Kleider tauscht, um den ihr noch unbekannten Freier zu prüfen, und dieser aus demselben Grunde mit seinem Diener die Rolle wechselt, so sucht Marivaux weniger durch die dadurch herbeigeführte Verwirrung zu fesseln, als durch die Art, wie nun die verschiedenen Bildungssphären zusammentreffen und „sich Verwandtes zu Verwandtem findet“. Ja, in manchen Stücken ist nur ein schlichter Vorgang aus dem Leben einfach dramatisiert.

In Le préjugé vaincu z. B. weist die adelsstolze Tochter des alten Marquis, der den reichen bürgerlichen Freier ganz gern acceptieren würde, trotz der Neigung, die sie für ihn im Stillen hegt, seine schüchterne Liebe zurück, um dann bald ihre Sprödigkeit zu bereuen und ihm ihre Hand zu reichen.

Der bequemen Anlage seiner Stücke entspricht der Aufbau. Gewöhnlich in drei, oft auch nur in einem Akte ist die einfache Handlung abgesponnen. Marivaux übt dabei mehr die Kunst des Retardierens als des Steigerns, und für den Mangel bewegter Situationsbilder müssen uns intime Einzelszenen entschädigen. Gerade in ihnen ist er ganz neu und eigenartig. In der Kunst der Dialogführung ist er lange Meister und Muster geblieben. Er versteht es, in scheinbar kunst- und absichtslosem, leicht und zierlich sich abwickelndem Geplauder die Gedanken und Empfindungen mehr andeuten als aussprechen zu lassen, wobei dann etwa die Zofe die halben Worte der Herrin spöttisch zu ergänzen und zu glossieren und die verstohlenen Seufzer zu übersetzen hat. Gern läßt er aber auch die Liebenden in witzigem Wortgefecht, wobei die spitzen Pfeile rasch hinüber und herüberfliegen, sich messen. Und er findet gelegentlich auch die naiven Laute, in denen das arme Landmädchen von dem vornehmen Gutsherren (in L'épreuve) halb unbewußt das Geheimnis ihrer Liebe sich ablocken läßt.

Für diese sprachliche Kleinmalerei der Empfindung mit ihren feinen charakteristischen Wendungen, ihren zarten Nüancen wäre der Alexandriner, in dem noch Destouches seine meisten Stücke geschrieben hatte, ein viel zu schwerer Rahmen gewesen. So hat Marivaux nach kurzem Schwanken in seinen Komödien konsequent die Prosa durchgeführt.

Er ist sich selbst seiner Meisterschaft im Konversationsstil bewußt. Ce n'est pas moi que j'ai voulu copier, c'est la nature, c'est le ton de la conversation en général que j'ai tâché de prendre, sagt er in jenem schon oben zitierten avertissement zu Les sermens indiscrets. Aber er fügt später hinzu: Il est vrai que j'ai tâché de saisir

le langage des conversations et la tournure des idées familières et variées qui y viennent, mais je ne me flatte pas d'y être parvenu: j'ajouterai seulement là-dessus, qu'entre gens d'esprit, les conversations dans le monde sont plus vives qu'on ne pense, et que tout ce qu'un auteur pourroit faire pour les imiter, n'approchera jamais du feu et de la naiveté fine et subite qu'ils y mettent. Man wird aus dieser Selbstverteidigung das geheime Gefühl heraushören, daß die „Natur" doch anders spricht. Marivaux teilt als Dichter viel zu sehr die Neigung seiner Zeit zur Reflexion und zur Zergliederung der Empfindungen, ihre Freude am Geistreichen und Witzigen. Was er uns gibt, ist im wesentlichen die künstlerisch gesteigerte Sprache der literarischen Salons, in denen immer noch ein gutes Stück Preziösentums lebendig geblieben war. Indem er seine Personen als gens d'esprit sprechen lassen will, wird er oft schwülstig oder spitzfindig. Das ist der vielberufene Marivaudage. Uns ist es heute bei der Lektüre seiner Stücke oft, als ob wir den Galimathias zwischen Mr. Bellac und Lucy in Paillerons Le monde où l'on s'ennuie anhörten.

Und alle diese ewigen Gespräche, welche die Handlung ersetzen müssen, drehen sich um Liebe, immer wieder um Liebe, um nichts als Liebe! So sehr uns der anmutige Reiz einzelner Szenen entzückt, auf die Dauer fühlen wir uns doch durch das Eintönige und Unbedeutende des Inhalts ermüdet. Wir sehnen uns aus dieser engen und vielfach überfeinerten und gekünstelten Gefühlswelt hinaus ins reale Leben. Wir sehnen uns, einmal wieder herzhaft zu lachen über die menschliche Torheit, statt immer nur zu lächeln über die seltsamen Irrungen und Wirrungen der Liebe, sehnen uns, von ernsteren Konflikten erschüttert zu werden.

Viertes Kapitel.

Die Rührkomödie.

I. Nivelle de la Chaussee (1692—1754).

Zu ihrer Vollendung gelangt die Rührkomödie durch Nivelle de la Chaussee. Er beschränkt das Komische anfangs auf Bedientenrollen, bald läßt er es ganz fallen. Laster, Torheiten oder auch nur auffallende Absonderlichkeiten sind in seinen Komödien verpönt, höchstens kleine Schwächen werden geduldet. Seine Menschen entsprechen dem Durchschnittsmaß der guten Gesellschaft, die Helden sind ernste sittliche Charaktere. Schwere Schicksale brechen über sie herein, leidenschaftliche Konflikte werden heraufbeschworen, die Handlung scheint einem tragischen Ausgang zuzuneigen. Aber immer behält die Tugend den Sieg: das Leiden war nur eine Prüfung, am Schluß erhält sie den verdienten Lohn.

Ich gebe zunächst einen raschen Überblick über die von La Chaussee behandelten dramatischen Probleme. Von den Stücken, in denen er vorübergehend zur alten Komödie zurückkehrte oder — wie in Le préjugé à la mode (1735), L'école des mères (1744), l'école de la jeunesse (1749) — sich ihr wieder annähert, sehe ich ab.

1.

Gleich sein erstes Drama La fausse antipathie (1733) enthält alle charakteristischen Elemente der neuen Gattung.

Sylvie ist unmittelbar, nachdem ihre Erziehung im Kloster beendet war, mit dem ihr ganz unbekannten Herrn von Sainflore verheiratet worden. Beim Austritt aus der Kirche wird ihr Gatte von einem Nebenbuhler angegriffen, er tötet ihn im Zweikampf und muß fliehen. Sylvie zieht sich unter dem Namen Lenore in die Einsamkeit zurück, Sainflore bleibt verschollen und wird für tot erklärt. Nach zwölf Jahren führt sie ein Zufall mit ihrem Gatten, der sich jetzt Damon nennt, zusammen; beide

kennen sich nicht wieder, aber beide fühlen sich trotz alles Widerstrebens unwiderstehlich zu einander gezogen. Durch Sainflores Nachforschungen nach dem Schicksale seiner früheren Gattin erfährt diese nur die Tatsache, daß er noch lebt. Und nun beginnt in ihr ein schwerer Gewissenskampf. Erst als sie sich zu dem Entschluß durchgerungen hat, dem alten Schwur treu zu bleiben, erfolgt die Erkennung und Wiedervereinigung der Gatten.

In L'école des amis (1737) schließt La Chaussee sich scheinbar an eine von jeher beliebte Art der Komödie an; aber die Durchführung des im Titel angekündigten Themas bestimmt doch wesentlich nur den äußeren Gang der Handlung, ihr Hauptzweck ist vielmehr die Verherrlichung der strengen, opferwilligen Erfüllung des Gebots der Ehre im Kampf mit der Liebe. Da das Drama unverkennbar auf Lessings Minna von Barnhelm eingewirkt hat, gehe ich etwas genauer auf seinen Inhalt ein.

Monrose ist als verwundeter und verarmter Offizier aus dem Kriege zurückgekehrt. Seine ganze Hoffnung beruht auf dem Erfolg seiner Bewerbung um ein Amt, auf das er berechtigte Ansprüche zu haben glaubt. Durch den unbesonnenen Eifer zweier Freunde erreicht sein Unglück den Höhepunkt. Der eine verleitet ihn, in einem Briefe an den Fürsten trotzig seine Ansprüche geltend zu machen, und stürzt ihn dadurch in Ungnade. Der andere sprengt, um seine Gläubiger hinzuhalten, das Gerücht aus, Monrose habe von seinem im Kriege gefallenen Oheim ein großes Vermögen geerbt; als nun bei der Aufnahme des Nachlasses sich nichts vorfindet und auch das von dem Verstorbenen verwaltete Vermögen Hortenses, der Braut Monroses, verschwunden ist, fällt auf letzteren der Verdacht der Unterschlagung.

Sogleich als das Unglück über ihn hereinbrach, hielt es Monrose für seine Pflicht, die Geliebte nicht darin zu verwickeln. Daher hat er nach seiner Rückkehr vom Kriege jede Begegnung mit ihr geflohen. Jetzt entschließt er sich, um ihr den Verlust ihres Vermögens zu ersetzen, das letzte, was er besitzt, ja sogar sein Regiment zu verkaufen und sich im Ausland zu verbergen.

Hortenses Liebe ist seinem Pflichtgefühl gleich. Obwohl in

ihr der Verdacht geweckt wird, ihr Verlobter liebe eine andere, will sie im geheimen ihren Schmuck für ihn hingeben und hält an diesem Entschluß auch fest, als sie sich selbst der Armut gegenüber sieht. Dann als alles über ihm zusammenzubrechen scheint, bekennt sie ihm freimütig ihre Liebe und entreißt ihm das Geständnis der seinigen. Und endlich, als Monrose sogar verhaftet werden soll und verzweifelt sich von ihr trennen will, hält sie ihn zurück mit dem leisen Vorwurf: Vous ne songez qu'à vous, und richtet ihn auf durch ihren unerschütterlichen Glauben an den endlichen Sieg der Tugend. Rasch erfüllt sich ihre Hoffnung. Ein dritter Freund Monroses, ein Charakter nach Art des Molierischen Philinte, ein kühler, welterfahrener Hofmann, dessen Uneigennützigkeit bisher von allen verkannt ist, erscheint jetzt als deus ex machina. Er hat im stillen die Vorsehung für den Unbesonnenen gespielt, durch seinen weitreichenden Einfluß ihm die Gnade des Fürsten gewonnen, er hat seine Gläubiger befriedigt und ermittelt, daß Hortenses Vermögen von dem Oheim sicher deponiert ist. Monroses erster Gedanke gilt der Wiederherstellung seiner Ehre, dann bittet er die Geliebte um Verzeihung für diesen Ausbruch seiner Empfindung: zwischen ihr und dem Freunde soll fortan sein Herz geteilt sein.

Die schwersten, hart an die Schicksalstragik streifenden Verwicklungen läßt La Chaussee in seiner Melanide (1741) durch die selbstverleugnende Mutterliebe einer edlen Frau lösen. Die Heldin muß in dem Augenblick, wo sie nach siebzehn leidensvollen Jahren den Jugendgeliebten, von dem einst der strenge Spruch der Eltern sie trennte, wiederfindet, erfahren, daß er sie, die er längst für tot hielt, vergessen hat, ja daß er um die Hand desselben Mädchens wirbt, die sein und ihr Sohn — dessen Abstammung noch ihr Geheimnis ist — leidenschaftlich liebt. Sie muß dann ferner hören, daß der Sohn in seiner Eifersucht den ihm unbekannten Vater beleidigt hat und ein Duell zwischen beiden unvermeidlich ist. Sie muß endlich jenem das peinliche Geständnis seiner illegitimen Geburt machen. Aber durch ihre Seelengröße, die ihr die Kraft gibt, dem geliebten

Manne zu entsagen, um die Zukunft des Sohnes zu retten, gewinnt sie sich den Gatten, dem Sohne den Vater und die Hand der Geliebten.

In La Gouvernante (1747) wiederholt La Chaussee in der Heldin den Charakter der Melanide und stellt ihr in dem Präsidenten Sainville einen Ehrenmann wie Monrose gegenüber, der eine von ihm begangene Schuld mit dem Opfer des eigenen Vermögens sühnen will. Durch ein an sich geringfügiges Versehen des Präsidenten hat einst eine Witwe einen Prozeß verloren, von dem ihre und ihrer Tochter Existenz abhing. Nachdem er seinen Fehler erkannt hat, bietet er alles auf, die Folgen abzuwenden; aber es gelingt ihm nicht, die beiden Frauen wiederzufinden. Viele Jahre später nimmt eine adlige Verwandte, die das Hauswesen des Witwers leitet, ein junges Mädchen, Angelique, aus einem Kloster zu sich: es ist die Tochter der Unglücklichen, die aber selbst nichts von der Vergangenheit weiß. Um ihre Erziehung zu leiten, tritt die Mutter, allen unbekannt, als Gouvernante ins Haus. Eine zwischen ihrer Tochter und dem Sohne des Präsidenten aufkeimende Liebe sucht sie, ihrer Pflicht getreu, zu unterdrücken, bis der Vater, nachdem die Baronin Angeliques Herkunft entdeckt hat, mit Freude die Gelegenheit, seine Schuld durch die Verbindung der Kinder zu sühnen, ergreift.

Wie La Chaussee in der Melanide die gesellschaftliche Stellung des natürlichen Sohnes gestreift, dann in Monrose das Ehrgefühl des Offiziers, in Sainville den strengen Gerechtigkeitssinn des Richters verkörpert hatte, so berührt sein letztes Drama L'homme de fortune (1751) die Pflichten des Bürgers. Brice ist das Muster eines ehrenwerten und uneigennützigen Geldmannes. Das Bewußtsein seiner Rechtschaffenheit hält ihn auch aufrecht, als der Ruin über ihn hereinzubrechen droht, durch sie triumphiert er über alle Angriffe und Verleumdungen. Dabei achtet er peinlich die Schranken seines Standes: dem eigenen Sohn versagt er die Hand einer adligen Waise, die er in sein Haus aufgenommen uud erzogen hat, bis der totgeglaubte Vater erscheint und seine Einwilligung gibt.

2.

Es ist eine dumpfe Luft, die uns aus diesen Stücken entgegenschlägt. Sie kennen nicht den mutigen, entschlossenen Kampf für große Lebensziele, der auch im Leiden und Unterliegen etwas Freudiges und Erhebendes hat. Ihr höchstes Ideal ist eine Tugend, die ruhig der Bahn der Pflicht folgt, sich geduldig in das Schicksal ergibt und nur in stiller Entsagung oder schmerzlichen Opfern ihre Größe zu beweisen vermag. Und wenn doch einmal in der raschen Jugend die Leidenschaft, der Trotz hervorbrechen wollen, da werden sie rasch gebrochen, und die Eltern prägen den Kindern als der Weisheit letzten Schluß ein, sich zu fügen und sich zu bescheiden. Zu dieser schwächlichen Resignation gesellt sich dann tröstend ein weichlicher Optimismus, der sich in dem Glauben wiegt, daß der Tugend, wenn sie sich in der Zeit der Prüfung bewährt hat, doch auch das äußere Glück zufallen müsse.

Aus dieser matten Lebensauffassung, in die in diesen Rührdramen das Tragische sich auflöst, fließt jene eintönig graue Färbung, die für uns heute auf allen ihren Gestalten liegt. Dazu kommt, daß ihre Umrisse etwas Verschwimmendes haben. Mit den alten komischen Typen ist die zwar vielfach grobe, aber kräftige Zeichnung verschwunden, und es sind eigentlich nur die allgemeinen, auf dem Lebensalter und dem Geschlecht beruhenden Charakterunterschiede übrig geblieben. Der hoffnungsfrohen, leidenschaftlichen und unbesonnenen Jugend tritt das reifere Alter mit seiner reicheren Lebenserfahrung gegenüber. Den Liebestraum, in den jene noch sich einspinnt, haben die Männer und Frauen La Chaussees ausgeträumt: das Band, das sie einst verknüpfte, ist durch das Schicksal, oft grausam, zerrissen; es sind meist getrennte Gatten, trauernde Witwen, einsame Witwer oder ernste, würdige Greise, die längst alle Leidenschaften begraben haben. Unter den Männern gelingen ihm am besten die nüchternen Weltleute. Dagegen wie ermüdend wirken die Frauen! Sie zehren alle nur von einer Empfindung, treuer selbstloser Liebe zu dem Gatten, dem Kinde, dem Bräutigam. Und immer bleibt

diese Empfindung auf ihren allgemeinsten, ich möchte sagen abstrakten Ausdruck beschränkt; nie spiegelt sich in ihr der Charakter, die Lebensverhältnisse wieder, enthüllen sich uns die tieferen und zarteren Regungen der Seele. Dazu sprechen alle Personen die gleiche farblose Sprache mit ihrem nüchternen, geschraubten Pathos, ihren fertig geprägten, ohne Rücksicht auf die Situation ganz allgemein ausgesprochenen Sentenzen. Der Sprache entspricht der Vers, ein schlotternder Alexandriner, mit kürzeren Zeilen untermischt, der bald stelzenhaft einherschreitet, bald zur gereimten Prosa herabsinkt.

So einförmig und leer das innere Leben der Charaktere ist, so buntbewegt ist die äußere Handlung. Schon die kurze Skizze des Inhalts dieser Dramen zeigt, wie künstlich verschlungen die Fäden sind, welche Fülle von Voraussetzungen gemacht werden, wie weit diese in die Vergangenheit zurückreichen, welche wunderbaren Zufälle hineinspielen. Wir haben gesehen, wie die uralten romanhaften Motive — plötzliche Trennung der eben Verbundenen, Flucht in das Ausland, Wiederkehr der Totgeglaubten unter anderem Namen, verlorene und wiedergefundene Kinder — bereits in die Komödie des Destouches eindringen und auch in der gleichzeitigen Tragödie das Verhängnis herbeiführen und seine Furchtbarkeit steigern müssen. Bei La Chaussee liegt meist ein ganzer Roman vor der Handlung des Dramas. Schwere, ja mitunter fast tragische Verwicklungen gehen aus der zunächst noch von einem Schleier bedeckten Vergangenheit hervor. Aber statt der Katastrophe führt hier die Entdeckung des verborgenen Zusammenhangs die Lösung herbei. Die Technik des Dichters besteht darin, schrittweise ein Rätsel nach dem anderen zu lösen, um so die Neugier des Zuschauers immer in Spannung zu erhalten und die volle Überraschung für die letzte, vollständige Enthüllung aufzusparen. So ergibt sich eine analytische Komposition mit wohlberechneten Retardationen — gleichsam eine Karikatur der Komposition der antiken Schicksalstragödie. Wenn hier der Zuschauer von Anfang an mit banger Ahnung das Schicksal herannahen sieht, so tappt er hier in gleicher Weise wie die

Personen des Dramas im Dunkeln, und alle die Angst und Aufregung, in die der Dichter beide versetzt, erweisen sich am Schlusse als gegenstandslos. „Viel Lärmen um nichts", könnte der Titel aller dieser Dramen sein. Nun läßt man es sich zwar in der Komödie ganz gern gefallen, daß die Erwartung sich in nichts auflöst. Hier aber fühlt man sich doch vielmehr enttäuscht, nachdem der Dichter diese Erwartung in so bitter ernster Weise gespannt und Furcht und Mitleid in uns aufgewühlt hatte.

Indessen gerade diese leichte Aufregung und wohlfeile Rührung, die so rasch wieder dem Behagen Platz machten, verbunden mit dem stofflichen Reiz der romanhaften Fabel gewannen diesen Dramen den Beifall des Publikums. Freilich ist diese Wirkung viel zu oberflächlich und äußerlich, als daß sie einem Werke dauernde Bedeutung verleihen könnte; ja man kann sagen, daß jene Wirkung eigentlich nur so lange mächtig ist, als der Inhalt noch neu ist. So sind auch La Chaussees Dramen bald wieder verschollen. Aber das einmal erregte Interesse an solchen dramatischen Wirkungen blieb, und ihre Hauptmotive finden wir in dem bürgerlichen Drama wieder, zumal die gedrückten Charaktere und die entsagungsvolle Lebensstimmung der Comédie larmoyante der Beschränktheit der bürgerlichen Verhältnisse entsprachen.

II. Madame de Graffigny.

Aus der Zahl der Nachahmungen, die La Chaussees Komödien fanden, greife ich hier nur die Cénie der Graffigny (1750) heraus. Lessing hat das Drama nicht bloß 1753 in seiner Anzeige der Übersetzung der Gottschedin „ein Meisterstück in dem Geschmack des weinerlichen Lustspiels" genannt, er hat noch vierzehn Jahre später in der Hamburgischen Dramaturgie neben Diderots Hausvater auf „dieses vortreffliche Stück" sich berufen, um Voltaires Angriffe gegen das genre sérieux zu entkräften. Voltaire lagen beide Dramen noch nicht vor, und „vieles muß das Genie (!) erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen". Der dichterische Wert der Cénie steht in einem

fast unbegreiflichen Mißverhältnis zu Lessings Bewunderung. Nur aus der literarischen Stellung des Werkes läßt sich jenes Urteil verstehen. Es leitet schon zu Diderots Dramen über; die in den Kreisen der Aufklärung, denen die Verfasserin persönlich nahe stand, herrschenden Anschauungen, von denen La Chaussees Komödien noch völlig unberührt sind, haben hier bereits Eingang gefunden.

Die Fabel variiert das rührende Hauptmotiv der Gouvernante La Chaussees. Cenie ist als die vermeintliche Tochter des reichen Kaufmanns Dorimond aufgewachsen; ihre Erziehung hat die Gouvernante Orphise geleitet. Um sie werben zwei Neffen Dorimonds, der Wüstling Mericourt und sein edler Bruder Clerval. Ersterem hat die Gattin Dorimonds auf dem Sterbebette entdeckt, daß Cenie ein untergeschobenes Kind sei, das man der Mutter, als sie dem Tode nahe war, heimlich genommen habe. Aber vergebens versucht er durch die Drohung mit der Enthüllung ihrer Abstammung Cenie zu bestimmen, ihn zu erhören. Sie selbst erträgt es nicht, Dorimond zu täuschen, und dieser ist sofort bereit, sie zu adoptieren. Als dann Mericourt diese Absicht durch die weitere Enthüllung, Orphise sei Cenies Mutter, vereitelt, erscheint zu rechter Zeit ihr Vater, der vor der Geburt der Tochter eines Ehrenhandels wegen fliehen mußte und als tot galt; die Gatten erkennen sich, Clerval erhält Cenies Hand.

Wie die Handlung aus den Elementen der Comédie larmoyante aufgebaut ist, so finden wir auch unter den Personen lauter alte Bekannte. Um den gütigen, milden, nachsichtigen Familienvater — einer Kopie des Onkels Theodon in der Melanide — gruppieren sich die leidgeprüfte, ruhig ergebene Frau mit dem totgeglaubten, aus der Ferne heimkehrenden Gatten, die sittsame, rein und innig empfindende Tochter und der feurige, jugendliche Liebhaber. Ebenso teilt die Graffigny die Lebensauffassung La Chaussees. Auch sie verlangt von der Jugend, daß sie mit nüchterner Besonnenheit die Leidenschaft beherrsche. Mögen auch vor der Glut der Empfindung die sozialen Unterschiede in nichts

zerschmelzen, man verletzt nie ungestraft die äußeren Ordnungen. Wenn der harte Kampf mit dem Leben beginnt, dann verfliegt bald der Rausch. Die Pflicht allein gewährt einen festen Halt; der Gehorsam gegen den Willen der Eltern muß den Kindern unbedingt heilig sein. Ja Orphise, die die Verfasserin ihre eigenen Erfahrungen aussprechen läßt, geht in ihrer illusionslosen Auffassung der Liebe soweit, daß sie seufzt: Hélas! c'est quelquefois un bonheur de n'avoir pas pour son époux qu'une tendresse mesurée!

Aber ebenso wie die Graffigny von ihrer einseitigen und nüchternen ethischen Lebensauffassung aus das Recht der Leidenschaft nicht anerkennen will, so schreckt sie auch nicht davor zurück — und darin geht sie weit über La Chaussee hinaus — dem sittlichen Werte gegenüber alle gesellschaftlichen Unterschiede gering zu achten. Man mag an sich kein großes Gewicht auf Deklamationen legen, wie die Clervals: Toutes les chimères adoptées par les hommes disparaissent à mes yeux, dès qu'elles entrent en comparaison avec la vertu! oder: Est-il des titres plus nobles que les sentiments? Immerhin ist es nicht bedeutungslos, daß solche Gedanken jetzt auf der Bühne laut werden. Wichtiger aber ist, daß auch praktisch hier die Standesunterschiede verwischt sind. Dorimond ist adliger Abkunft, aber er hat nicht gezögert, als die Not an ihn herantrat, seinen Stand aufzugeben und Kaufmann zu werden. So schmerzlich er die Erniedrigung empfand, seine Rechtschaffenheit hat seinen neuen Stand geadelt, und in der allgemeinen Achtung findet er Ersatz für das, was er aufgegeben hat.

Ganz im Sinne der Aufklärung ist es endlich, wenn das freie sittliche Verhältnis über das natürliche gesetzt wird. Cenie gilt als uneheliches Kind. La Chaussee hatte in der Melanide die Tragik eines solchen Loses berührt. Hier will Dorimond Cenie sofort als Tochter annehmen: Tu es digne de mon coeur, tu es digne de ma tendresse; ma chère enfant, rentre dans tes droits! Und noch mehr kommt

diese vergeistigte Auffassung der Beziehungen zwischen Eltern und Kind in dem Verhältnisse der Orphise zu Cenie zum Ausdruck. Nicht die Bande des Blutes haben beide bisher verknüpft — Cenie mußte in ihrer Mutter ja nur die Gouvernante sehen — aber das Mädchen gesteht: L'élévation de mon âme, mes sentiments sont tels que vous les avez fait naître; je ne suis que votre ouvrage, je vous dois tout! Man spürt hier bereits etwas vom Geiste des Lessingschen Nathan, in dem auch Recha keinen anderen Vater haben will, als den, der sie geliebt und ihre Seele gebildet, und der Tempelherr gesteht, sie gehöre dem „Künstler, der die göttliche Gestalt" in ihr geschaffen habe.

Das Stück der Graffigny streift die Versform ab; es ist in einer nüchternen, ebenso schmuck- als farblosen Prosa geschrieben. Die Zeitgenossen empfanden ihre schlichte, aber zugleich trockene und verstandesmäßige Sprache als die „Sprache der Natur".

Fünftes Kapitel.

Diderot.

Mit voller Klarheit erkannte zuerst Diderot in allen diesen tastenden Versuchen einer Weiterbildung der Komödie die Ansätze zu einer neuen dramatischen Gattung, die bestimmt war, ebenbürtig neben das bürgerliche Trauerspiel der Engländer zu treten. Indem er diese Ansätze konsequent ausbildete, wurde er der Begründer des modernen Schauspiels.

1.

Diderot war im Grunde trotz seiner unermüdlichen literarischen Geschäftigkeit eine unproduktive Natur. So rastlos und umfassend seine Tätigkeit ist, sie bleibt doch immer unselbständig und äußerlich. Mit leidenschaftlichem Anteil verfolgt er alle Bewegungen der Aufklärung; er greift rasch und energisch, mit

sicherem Instinkt für das Wesentliche ihre Ergebnisse auf, prägt sie klarer, bestimmter und entschiedener aus und führt sie rücksichtslos weiter — aber er wirft keine neuen Ideen hinein.

Seinem nüchternen Verstande fehlt die eindringende Schärfe des Denkens, er begnügt sich nicht selten mit geistreichen Halbwahrheiten, ist mehr darauf bedacht, den Leser zu überreden als zu überzeugen, ja er scheut nicht davor zurück, ihn durch Trugschlüsse zu blenden. In seinen Schriften herrscht eine erhitzte Rhetorik, die durch fortwährende Fragen und Antworten, Apostrophierungen des Lesers und leidenschaftliche Ausrufe die Aufmerksamkeit immer aufs neue aufstacheln möchte und doch auf die Dauer fast bis zur Unerträglichkeit ermüdet. Nirgends Ruhe, nirgends Sammlung, vor allem nirgends — Tiefe!

Und nur zu oft wird die Entwicklung der Gedanken von einem wortreichen Enthusiasmus unterbrochen, dessen Deklamationen uns heute nicht mehr hinzureißen vermögen. Diderot ist aufs stärkste ergriffen von der Empfindsamkeit seiner Zeit. Natur und Tugend — das sind auch bei ihm trotz alles Skeptizismus die unverrückbaren Ideale, bei denen sein Herz höher schlägt, sein Auge feucht wird. Er schwärmt für die Schönheit einer friedlichen Landschaft und für das idyllische Glück der ländlichen Hütten. Er gerät in Ekstase, wenn er der süßen Reize der Freundschaft, der Liebe, des Wohltuns gedenkt. Aber seine Begeisterung ruht auf dem schwankenden Boden eines weichlichen Eudämonismus, sie schwelgt nur zu gern selbstgefällig in allgemeinen Empfindungen und fühlt sich beseligt in dem Bewußtsein des eigenen guten Herzens. Und mit dieser empfindsamen Schwärmerei verbindet sich dann nur zu oft in einem fast komisch wirkenden Kontrast eine überraschende Frivolität, ja die offene Freude am Obszönen — erklärlich aus der Reaktion seines zersetzenden Verstandes und aus seinem starken Hange zur Sinnlichkeit, sowie aus dem Einfluß des in seinem Kreise herrschenden Geistes.

So verstehen wir es, daß Carlyle sich fluchend von den hohlen Deklamationen des *Moralisten* abwandte, wie daß

Goethe mit behaglicher Überlegenheit die Sophismen des Ästhetikers Masche für Masche auflöste.

In seinem Verhältnis zur Kunst vertritt Diderot einen einseitigen moralisierenden Naturalismus, der nur das Wahre und Gute kennt, das Schöne — wenn es möglich wäre — am liebsten ganz ausschließen möchte oder doch für völlig entbehrlich erachtet. Den alten Satz, die Kunst solle die Natur nachahmen, faßt er im strengsten Sinne. Die Natur kennt keinen Unterschied zwischen schön und häßlich. In ihr ist alles gesetzmäßig und notwendig; auch das, was unseren Augen als mißgestaltet erscheint, entwickelt sie folgerichtig aus den Bedingungen des Organismus heraus: la nature ne fait rien d'incorrect. Die Vorstellungen schön und häßlich liegen nur im Geiste des Menschen — als ob der nicht auch ein Stück lebendiger Natur wäre, das bestimmten Gesetzen gehorcht! So soll denn nach Diderot die bildende Kunst nur nach unbedingter Naturwahrheit streben, alles übrige ist Chimäre! Sie soll daher auch, unbekümmert um konventionelle Vorurteile, selbst vor dem Verkrüppelten nicht zurückschrecken. Nur einem Gesetz hat der Künstler dabei zu gehorchen: er soll mit derselben strengen Konsequenz, mit der die Natur jeden, auch den kleinsten Teil eines Körpers durch die Anlage des anderen bedingt sein läßt, verfahren. Er soll z. B. bei einem Gebrechen wie der Blindheit die Bildungsstörung des betreffenden Gliedes in ihrer organischen Wirkung durch alle Züge des Gesichts bis zur veränderten Haltung des ganzen Körpers hin verfolgen und so auch einer solchen Schöpfung den Eindruck geschlossener Einheit und Notwendigkeit verleihen.

Über diesen reinen Naturalismus, der das Werk der Kunst wie ein zweites Naturprodukt hinstellen möchte, erhebt sich Diderot durch den Zweck, den er der Kunst setzt. Das künstlerische Abbild soll sich dadurch von seinem Urbilde unterscheiden, daß es zugleich eine Fülle von rapports in uns weckt, durch die es uns sofort näher tritt und ergreift. Es soll mit zwingender Gewalt bestimmte Vorstellungen, Gefühle in uns hervorrufen.

Dabei handelt es sich ihm aber nicht etwa um künstlerische Werte, die ästhetische Lustempfindungen in uns auslösen. Sein Kunstinteresse ist ein wesentlich stoffliches, es haftet an dem dargestellten Gegenstande, die Form kommt für ihn nur soweit in Betracht, als sie durch die Charakteristik der Erscheinung, durch die Lebendigkeit des Ausdrucks die stoffliche Wirkung unterstützt und steigert.

Als den höchsten Zweck der Kunst, ja im Grunde als die einzige ihrer würdigen Aufgabe sieht er die moralische Wirkung an. Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant — das ist sein Dogma! Und er wird nicht müde, es mit schwärmerischer Beredsamkeit zu predigen. Oh, quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proprosaient un objet commun et concouraient un jour avec les lois, pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice!

In seinen berühmten Salons hat sein Verhältnis zur Kunst einen fast typischen Ausdruck gefunden. Alle Mittel seiner Rhetorik können uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß Diderot die Bilder doch nur mit den Augen des Laien betrachtet, der in erster Linie fragt: was stellen sie dar? Allerdings er übt diese Art der Kunstkritik mit Virtuosität; darauf gründet sich der Ruhm dieser Salons, eben dadurch sind sie vorbildlich geworden. Mit packender Lebendigkeit weiß er den Leser in die Situation des Bildes zu versetzen, die Empfindungen, den Charakter der Figuren herauszufühlen, die Szene fast dramatisch zu entwickeln; ja er apostrophiert wohl direkt die Phantasieschöpfungen des Malers, als wären es Gestalten von Fleisch und Blut, an deren Leiden und Freuden man persönlichen Anteil nimmt. Aber so beredt er den psychologischen und ethischen Gehalt eines Bildes auszubeuten weiß, so flüchtig geht er über das spezifisch Künstlerische hinweg. Die Absicht, die Idee eines Gemäldes ist für ihn der höchste Maßstab, nach dem er seinen Wert bestimmt; für die Technik, die Kunst der Linienführung, die Reize des Kolorits hat er kaum einen Blick. Höchstens weiß er die Komposition einer Szene,

die Stellung und Anordnung der Gruppen, durch die absichtsvoll die Bedeutung der einzelnen Figuren für die dargestellte Handlung dem Beschauer zum Bewußtsein gebracht werden soll, dem Künstler vor- oder nachzudenken. Wir verstehen es, daß seine Neigung den Genrebildern, besonders den rührenden Familienszenen gilt, daß namentlich Greuze sein erklärter Liebling ist.

2.

Bei solchen ästhetischen Anschauungen besaß Diderot für die klassische Tragödie seines Volkes kein Verständnis. Als 35 jähriger (1748) überschüttet er sie in seinem frivolen Roman Les bijoux indiscrets — schon der Titel enthält eine Zweideutigkeit! — mit wohlfeilem Spott, weil sie seinem Maßstab platter Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit nicht entspricht. Er tadelt z. B. die Anlage der Handlung bei Corneille nicht an sich wegen ihrer Überladung mit Verwicklungen, sondern weil die rasche Anknüpfung und Lösung politischer Intriguen und kriegerischer Unternehmungen demjenigen lächerlich sein müsse, der wisse combien la plus petite affaire de politique absorbe de temps en démarches, en pourparlers et en délibérations! Er will von ihrem Dialog nichts wissen, weil darin statt der pure nature vielmehr un langage singulier, rimé, cadencé herrsche. Er kann bei der Vorstellung dieser Stücke, wenn auch alle Welt ergriffen ist, nur lachen. So gipfelt seine Kritik in der Forderung, die Handlung der Dramen müsse so vollkommen natürlich auf der Bühne vor sich gehen, daß in uns die Illusion erweckt werde, wir wohnten als geheime Zuschauer einer wirklichen Begebenheit bei.

Was er an der klassischen Tragödie vermißt, das alles findet er in höchster Vollendung in den Romanen Richardsons. Er sieht in ihnen das Ideal, dem die Dichtung zustreben soll. Le monde où nous vivons, est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris du milieu de la société. Wir begreifen es, daß er bei solchen An-

schauungen die verheißungsvollen Anfänge einer bürgerlichen Tragödie in England willkommen hieß und gerade Moore, der die Zustände der Gesellschaft mit stark hervortretender moralischer Absicht zu schildern suchte, in Frankreich einzuführen unternahm. Von dem Gamester verfaßte er 1760 eine Übersetzung, ließ sie aber gegen die des Abbé Bruté und die Bearbeitung Saurins liegen.

In Frankreich selbst kam seinen Forderungen an das Drama die comédie larmoyante am nächsten. Gerade die Komödie entsprach ferner seiner durchaus untragischen Natur mit ihrem entschiedenen Eudämonismus. An sie knüpfte er daher in seinen eigenen dramatischen Versuchen an. Er gestaltete sie streng seinem ästhetischen Glaubensbekenntnis gemäß aus. Er wollte vollen Ernst machen mit dem Ziel und mit den Mitteln, wollte mit der genauesten Lebenswahrheit die vollste sittliche Wirkung verbinden.

„L'honnête, l'honnête", das soll das Thema des Dramas sein. Es soll uns in der eindringlichsten Weise unsere Pflichten zeigen, uns durch den sanften Reiz der Tugend entzücken. Und die dramatische Darstellung soll so vollständig bis ins kleinste hinein in uns den Eindruck eines wirklichen Erlebnisses erwecken, daß es uns beim Besuche des Theaters ist, als ob wir selbst in einem Kreise guter, liebenswürdiger Menschen weilten. Diderot ist hier mit seiner ganzen Zeit in einer seltsamen Täuschung befangen. Er verkennt ganz und gar die psychologische Bedeutung und die ethische Tragweite eines solchen mühelosen und vorübergehenden Phantasieerlebnisses, wenn er glaubt, daß eine möglichst vollkommene theatralische Illusion den nachhaltigen, veredelnden Einfluß einer Lebenserfahrung haben könne. L'impression est reçue, elle durera en nous malgré nous, et le méchant sort de la loge moins disposé à faire le mal, que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur.

Diese neue Form des Dramas stellte Diderot anfangs selbständig als das genre sérieux zwischen Tragödie und

Komödie. Später schloß er sich der alten Einteilung des Dramas wieder an und wollte sein Drama nur als eine Fortbildung der comédie sérieuse gelten lassen, die ebenso eine Nebengattung der comédie gaie, wie das bürgerliche Trauerspiel eine Nebengattung der hohen Tragödie sei. Naturgemäß werde das genre sérieux bald mehr nach der tragischen, bald mehr nach der komischen Seite sich hinneigen. Gleichsam als Musterbeispiele veröffentlichte er 1757 für die erste Art den Fils naturel, 1758 für die zweite Art den Père de famille. In den angehängten Entretiens sur le Fils naturel und besonders dem Discours sur la poésie dramatique entwarf er ausführlich sein Programm. Die beiden Dramen selbst sind bloße dramatische Experimente. Diderot ist kein Dichter; alles ist bei ihm mit dem Verstande ausgeklügelt.

3.

Ich gebe zunächst einen raschen Überblick über die Handlung des Fils naturel.

Der junge und reiche Dorval weilt als Gast auf dem Landgute seines Freundes Clairville, der sich in den nächsten Tagen mit Rosalie, der in Frankreich erzogenen Tochter eines reichen Amerikaners vermählen will. Zwischen Dorval und der Braut ist eine leidenschaftliche Liebe erwacht, die beide vergebens sich zu verhehlen und zu bekämpfen suchen. Schon will er, da seine Widerstandskraft erlahmt, entfliehen; da beschwört ihn Clairville, ihm Rosaliens Liebe wieder zu gewinnen, die Verehrung, die ihr seine Tugend einflöße, werde rasch jeden Gedanken an Untreue in ihr ersticken. Dorval bleibt verzweifelt zurück: Qui me répondra de moi? La vertu? M'en reste-t-il encore?

Nachdem er in der Unterredung mit Rosalie im zweiten Akte ihre Liebe zu ihm erkannt und sich selbst beinahe verraten hat, gesteht er ihr in einem Briefe seine Empfindungen und zugleich die Notwendigkeit sofortiger Trennung. In dem Augenblick, wo er den Brief schließen will, wird er durch die Nachricht, daß Clairville von einem Nebenbuhler angefallen sei, auf-

geschreckt und eilt fort, ihn zu retten. Constanze, Clairvilles Schwester, die ihn längst im stillen liebte, liest den offenen Brief und bezieht seine Bekenntnisse auf sich selbst.

Der dritte Akt läßt den Helden rasch die volle Kraft der Selbstüberwindung wieder gewinnen. Beschämt durch Clairvilles Dankbarkeit und Constanzes Liebe beschließt er nicht bloß Rosalie zu entsagen, sondern auch, da er hört, daß das Schiff, auf dem ihr Vater fuhr, von Engländern gekapert sei, ihr sein Vermögen abzutreten unter dem Vorwande, es sei die Versicherungssumme für das verlorene Schiff.

Seine Tugend hat die Probe vollster Selbstlosigkeit bestanden. Aber es haftet ihr noch etwas Herbes und Schwermütiges an. Im vierten Akte soll er nun auch noch zu einer milderen und froheren Lebensauffassung geführt werden. Die analytische Technik der Comédie larmoyante wird hier von Diderot eigentümlich vertieft. Er läßt Dorval eine Unterredung mit Constanze suchen, um ihr offen alle Bedenken, die ihm die Annahme ihrer Hand unmöglich machen, auszusprechen. In dieser Szene lüftet Diderot nicht bloß den Schleier, der bisher über Dorvals Verhältnissen lag, sondern er beleuchtet auch seine ganze innere Entwicklung und bahnt seine Heilung an. Dorval ist der natürliche Sohn eines gewissen Lysimond. Vor der Rache der Verwandten seiner Geliebten hat der Vater nach Amerika flüchten müssen. Er erwarb sich dort große Reichtümer und hoffte schon, die Verwandten zu versöhnen und die Mutter seines Kindes heimzuführen, da erfuhr er ihren Tod. Dorval hat seinen Vater nur einmal gesehen, und alle Schätze, mit denen ihn dieser, um seine Schuld zu sühnen, überhäufte, haben ihm doch die väterliche Liebe nicht ersetzen können. Unter den schmerzlichen Lebenserfahrungen ist früh sein Sinn verbittert, er hat den Glauben an Menschenglück und eine gerechte Vorsehung verloren und sieht in der Menschheit nur ein Chaos von Torheiten und Vorurteilen, von Lastern und Elend. Dem gegenüber macht Diderot Constanze zu einem warmherzigen und beredten Anwalt seines eigenen Optimismus. Mit Bewunderung sieht Dorval

in dieser Szene die Tiefen ihres Gemütes sich erschließen und leise in sein verdüstertes Gemüt neue Lebenshoffnung und die Liebe zu ihr einziehen. Die ganze Szene ist für Lessings Minna von Barnhelm (IV, 6) von vorbildlicher Bedeutung geworden.

Im fünften Akt muß Dorval die sittliche Freiheit und Klarheit, zu der er sich durchgerungen hat, in einer neuen Begegnung mit Rosalie erproben und bewähren. Jetzt findet er die rechten Worte, um ihr Herz wieder zum Freunde zurückzulenken. Nunmehr, nachdem der Konflikt innerlich gelöst ist, kann auch äußerlich alles zum glücklichen Ende gekehrt werden. Plötzlich erscheint Rosaliens Vater, der inzwischen durch einen treuen Geschäftsfreund in London befreit ist und seine Reichtümer gerettet hat, es ist — Lysimond! Er umarmt Dorval und Rosalie als Geschwister, entdeckt das großmütige Opfer seines Sohnes und segnet den doppelten Ehebund.

Diderot entnahm den Grundstock der Fabel seines Stückes einer halb rührenden, halb possenhaften Komödie Goldonis Il vero amico. Aus ihr stammt noch jener grobe „Theaterstreich", durch den die Verwicklung im zweiten Akte herbeigeführt wird. Sonst hat er systematisch alle komischen Triebe und Ranken entfernt und dafür die beliebtesten Motive der Comédie larmoyante aufgepfropft. Der Charakter des selbstlosen, entsagenden Freundes war in Goldonis Florindo gegeben; Diderot hat auch den übrigen Figuren ein vollgerütteltes Maß von Tugend geschenkt. So hat er aus einer alternden, heiratslustigen Tante des Bräutigams die edle Schwester gemacht und den Vater der Braut, einen komischen Alten, der die Züge des Molièreschen Harpagon trägt, in einen würdigen, im Leben schwergeprüften Greis verwandelt. Nach der Schablone der Rührkomödie hat Diderot ferner in die ziemlich einfache Handlung Verwicklungen hinein gezeichnet. Er hat eine romanhafte Vorgeschichte hinzugefügt, wie in der Melanide den Helden zu einem natürlichen Sohn gemacht und den Konflikt zwischen Freundschaft und Liebe aus den geheimen verwandtschaftlichen Beziehungen hervorgehen lassen. Dazwischen schlingen sich eine

Reihe rührender Einzelzüge: Treue der Bedienten, die den Herrn aus der Not errettet, erhabene Verachtung irdischer Güter. Les épreuves de la vertu: das ist auch hier das Thema der Handlung. Und auch das ist ganz im Sinne der Rührkomödie, daß die Prüfung nicht zu streng ist und rechtzeitig endet. Die Tugend erhält ihren gebührenden Lohn und zwar — nicht zu vergessen! — in bar ausgezahlt. Ein Gruppenbild, das die lange getrennte Familie um einen segnenden Greis vereinigt, bildet, wie üblich, den rührenden Abschluß: Mes chers enfants ... je vous laisse une grande fortune, jouissez-en, comme je l'ai acquise: ma richesse ne coûta jamais rien à ma probité . . . tout est arrangé entre vous . . . voilà l'état de mes biens.

Während so Diderots Fils naturel, rein als Drama betrachtet, nirgends über das Muster der Comédie larmoyante hinausgeht, unterscheidet er sich von ihr doch wesentlich durch die alles beherrschende moralisierende Tendenz und die Neuerungen der Technik. In beiden Beziehungen hat Diderot sein Programm durchgeführt.

Er gab zunächst allen Personen dadurch etwas Vorbildliches, daß er sie mit dem heißesten Streben nach Tugend erfüllte. Sie wetteifern fast miteinander in den Beweisen der Freundschaft, Liebe und Großmut, in ihrer Schwärmerei für die Größe und das Glück der Tugend. Nur der Held überragt die übrigen noch um Hauptes länge, wie ein Grandison der Zweite schreitet er durch das Stück, fortwährend verbeugen sich die andern in bewunderndem Entzücken vor seiner Tugend. Diderot steigert diese moralisierende Tendenz bis zu abstrakter Lehrhaftigkeit. Die Unterredung zwischen Dorval und Constanze im vierten Akte verwandelt er, wie wir sahen, in eine förmliche Disputation über Pessimismus und Optimismus. Er führt dabei nicht bloß die üblichen Argumente der Popularphilosophie ins Feld, sondern legt Dorval sogar ein Citat aus Voltaires Poème sur la loi naturelle in den Mund. Und das ganze frohe Selbstgefühl der Aufklärung spricht aus den Worten, in denen Constanze mit

Genugtuung auf ihr siegreiches Vordringen in Frankreich hinweist. Wenn dann im Gegensatze dazu in einer anderen Szene die Barbarei des englischen Seeraubs und die unmenschliche Behandlung der Gefangenen in London dem Abscheu der Hörer preisgegeben werden, so kommt hier das Nationalgefühl wenigstens auf dem Gebiete zur Geltung, auf dem es in jener vaterlandslosen Zeit fast allein noch lebendig war, auf dem der Kulturentwicklung des eigenen Landes.

Auch soziale Fragen, die die Comédie larmoyante nur zaghaft berührt hatte, behandelt Diderot mit größerer Entschiedenheit im Sinne der Aufklärung. Die gesellschaftliche Stellung illegitimer Kinder war, wie wir sahen, schon mehrfach gestreift worden. Diderot faßte zunächst mit vollem Ernste die moralischen Konsequenzen ins Auge; er zeigte an seinem Dorval, wie schwer das Erbe der Geburt selbst bei den günstigsten äußeren Verhältnissen auf den Kindern lastet, wie leicht sie mit der Welt zerfallen. Anderseits stellt er die völlige Vorurteilslosigkeit, mit der die Familie Clairvilles dem natürlichen Sohne begegnet, als selbstverständlich für die aufgeklärten Kreise hin; darf doch Dorval sogar sagen: Si Constance était capable de ce préjugé, elle ne serait pas digne de moi (III, 3). Denselben Standpunkt vertritt Diderot hinsichtlich des Wertes der verschiedenen Stände. Seine Personen leben zwar, wie es in der Komödie herkömmlich ist, berufslos auf ihrem Landgut und können sorgenfrei ihren Neigungen folgen, aber wie sie auf der einen Seite den Hofdienst verachten, so sind sie auf der andern, wenn die Not an sie herantritt, sofort bereit, einen bürgerlichen Erwerb zu suchen.

Diderots technische Neuerungen sind am unbedeutendsten im Dialog. Selbstverständlich schreibt er in Prosa. Aber über einen jeder individuellen Färbung baren Konversationston kommt er selten hinaus. Seine Mittel, der Sprache dramatisches Leben zu geben, sind immer dieselben. Bald läßt er Rede und Gegenrede hastig wechseln, bald wieder die Personen in einförmiger Dialektik in selbst beantworteten Fragen, in dem Auffangen

und Analysieren eines affektvoll herausgestoßenen Wortes ihre Empfindungen sich und anderen entwickeln. Durch dies alles wird seine Sprache mehr unruhig als dramatisch. Selbstverständlich ist diese nüchterne, reflektierende Rhetorik um nichts „natürlicher“, nur langweiliger, als die von Diderot so scharf verpönte leidenschaftliche und phantasievolle Rhetorik der haute tragédie.

Was seiner dramatischen Diktion an charakteristischer Kraft abgeht, suchte er in ausgedehntem Maße durch das Hineinziehen der Pantomime in das Drama zu ergänzen. Bis ins Einzelne sind die Gesten der Spieler beschrieben, stellenweis geht die Handlung vollständig in stummes Spiel über. Gern stellt Diderot malerische Gruppen zusammen, so daß die Szene zum lebenden Bilde wird. Er hat durch alles dies begonnen, dem realistischen Stil der Schauspielkunst die Wege zu bahnen. Freilich ist er auch hier noch weit entfernt von einer lebendigeren und tieferen Naturwahrheit des Spiels. Seine Regiekunst arbeitet schablonenhaft mit handwerksmäßigen Theatermitteln: den gekreuzten Armen, dem gesenkten oder langsam erhobenem Kopf, dem Hin- und Herrennen u. s. w. Das Ganze hat etwas Marionettenhaftes.

Vollendet werden soll die Widerspiegelung der Wirklichkeit durch das Szenenbild. So malt denn Diderot auch die Dekoration — das Innere eines Salons — bis auf zufällige Einzelheiten, wie das vom Gebrauch noch stehen gebliebene Tricktrack, einen Stickrahmen u. s. w., aus.

Durch alles dies glaubte er nun in seinem Drama einen zwar engen, aber doch in sich vollständigen Ausschnitt aus dem Leben einer Familie gegeben zu haben. Die Probe, die er einst in seinen Bijoux indiscrets im Geiste mit der klassischen Tragödie anstellte, kann nach seiner Überzeugung sein Drama bestehen: der Zuschauer kann sich einbilden, er sei — wie im Diable boiteux! — ein zufälliger Augenzeuge eines Vorganges im Innern eines Hauses. Dem entsprechend geht er in der Introduktion von der wunderlichen Fiktion aus, er habe durch

Dorvals Vermittlung das Ereignis, das die beteiligten Personen unter sich zur Erinnerung noch einmal dargestellt hätten, unbemerkt von einem Winkel des Saales mit angesehen und getreulich aufgezeichnet. Diderot wollte hierdurch offenbar jene viel nachgeahmte Manier des englischen Familienromans, aus Briefen und Tagebüchern dem Leser gleichsam aktenmäßig eine „wahrhafte Geschichte" vorzuführen, ins Dramatische übersetzen. Er hat damit in Wahrheit das Drama künstlerisch auf das Niveau des modernen Panoramas herabgezogen, in dem ebenfalls die Grenze zwischen der uns umgebenden Wirklichkeit und dem Bilde des Künstlers bis zu unbewußter und deshalb unkünstlerischer Illusion sich verwischt.

4.

Ihren Abschluß fanden Diderots Reformversuche in seinem Père de famille. So unbedeutend das Drama an sich ist, so wichtig ist es als Musterbeispiel der neuen Gattung geworden.

Diderot gelangt hier zuerst zu einer genaueren Bestimmung der nach seiner Meinung für das genre sérieux vorzugsweise geeigneten Charaktere.

Der Auffassung seiner Zeit von dem Wesen komischer Charaktere entsprechend, kann er wie von einem Axiom von dem Satz ausgehen: Le genre comique est des espèces, et le genre tragique est des individus. Weil er bei diesen espèces nur an abstrakte, moralische Typen denkt, wie sie die jüngere Komödie schablonenhaft auszuführen liebte, so findet er: Il n' y a dans la nature humaine qu' une donzaine, tout an plus, de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits. Den Gedanken aber, nun den feineren Nüancen der Charakteristik nachzugehen, weist er bei der Unfähigkeit seiner abstrakten Natur in den inneren Kern einer Persönlichkeit einzudringen, von vornherein ab: Les petites différences, qui se remarquent dans les caractères des hommes, ne peuvent être maniées aussi heureusement [d. h. nicht so bequem handwerksmäßig!] que les caractères tranchés.

So scheint es ihm ohnehin an der Zeit, den Kreis der alten komischen Charaktere zu erweitern. Vor allem die neue, rührende Komödie braucht auch neue Charaktere: statt der Verkörperungen einzelner Torheiten und Laster will sie ja vielmehr Vorbilder der Tugend aufstellen. Wie kann sie — wenn Diderot von der Individualisierung der Personen absieht — ihnen den Schein konkreten Lebens geben?

Diderots realistische Technik drängte, wie wir sahen, auf die Ausmalung der Umgebung hin, in der das Drama spielt, wenn dies auch im Fils naturel zunächst nur ganz äußerlich geschah. Da mußte ihm auffallen, daß die alte Komödie den Charakter gleichsam an sich, fast losgelöst von den mannigfachen Voraussetzungen seiner Existenz — den conditions und rélations — darstellte, daß speziell der Stand, der Beruf entweder gar nicht berücksichtigt wurden oder, wo es geschah, doch nur ein zufälliges oder nebensächliches Anhängsel blieben. Vereinzelt hatte zwar schon die klassische Komödie den Hochmut und die Streberei des reichgewordenen Bürgers, die Charlatanerie des Arztes, auch wohl die Prahlerei des Soldaten geschildert; aber immer hatte sie doch nur in der Weise der alten Farce einseitig das Licht auf gewisse Verschrobenheiten und Borniertheiten fallen lassen, während der Beruf selbst mit seinen Lebensbedingungen und seiner Tätigkeit im Dunkeln blieben.

Zu der hier nun eigentlich als notwendige Konsequenz sich ergebenden Synthese: Konkrete Menschen in konkreten Verhältnissen! gelangt Diderot bei seiner wiederholt berührten Unfähigkeit individueller Charakterauffassung nicht. Seine abstrakte, im Grunde äußerliche und mechanische Vorstellung vom Menschen läßt ihn an die Stelle der einen Einseitigkeit nur eine andere setzen: Ce ne sont plus les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. Jusqu' à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n' a été que l'accessoire; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire.

Er scheint auf dem Wege zu einem Milieudrama. Aber das Milieu selbst vermag er unter seinem einseitig moralischen Gesichtspunkt wieder nur halb abstrakt zu erfassen. Er will den Menschen in den sittlichen Beziehungen, die ihn mit seiner Familie, seinem Beruf, seinem Stand verknüpfen, betrachten. Das Drama soll uns die Eltern wie die Kinder, den Richter wie den Soldaten, den Kaufmann wie den Schriftsteller u. s. w. zur Anschauung bringen. Wir sollen einen vollständigen Einblick in den betreffenden état gewinnen, in seine Pflichten und seine Tätigkeit, sollen die mit ihrer Durchführung verbundenen Schwierigkeiten, Sorgen, Gefahren und inneren Konflikte, aber auch seine Vorteile und Freuden kennen lernen; ja auch bestimmte ethische Fragen, die bei einzelnen Ständen auftauchen, wie die nach der Bedeutung der Ehre, der Berechtigung des Duells, würden dabei zu erörtern sein. Diderot weist darauf hin, welch eine unerschöpfliche Fülle von Aufgaben sich hier ergibt; er erkennt auch, daß dieser Stoff infolge der kulturhistorischen Entwicklung, der allmählichen Wandlungen der politischen und sozialen Voraussetzungen fast für jede Generation ein neuer ist.

Aber so deutlich er sich der wechselnden Mannigfaltigkeit der äußeren Existenz bewußt ist, so achtlos sieht er hinweg über die unendlichen Unterschiede der Menschennatur selbst. Die besonderen Faktoren, aus denen ein Charakter schon vor der Ergreifung eines Berufes und neben, ja trotz ihm zu einem seltsam verschlungenen Gewebe der verschiedensten, oft sich widersprechenden Eigenschaften und zu trotziger Eigenart sich entwickelt, sind ihm so gleichgültig, daß er gelassen von dem Helden seines Dramas sagen kann: Il aura le caractère de son état!! Ihm schwebt im Grunde als Träger eines Berufes doch immer nur der abstrakte Normalmensch der Aufklärung vor, der sich in seinem Tun einfach durch seine Pflichten bestimmen läßt — gleichsam eine Art Musterexemplar der Spezies Richter, Soldat u. s. w.

So wird das ganze Drama doch im wesentlichen nur zu einem Kapitel angewandter Moral.

Der anspruchsvollen Theorie gegenüber enttäuscht die Probe, die Diderot im Père de famille gibt. Sowohl die Wahl des Helden und die Ausführung seines Charakters, wie die Erfindung der Handlung sind wieder durchaus von der dramatischen Tradition beherrscht. Diderot wählte einen „Hausvater", weil diese Figur schon in der Comédie larmoyante immer mehr — man denke z. B. an das Drama der Graffigny — in den Mittelpunkt der Handlung gerückt war. Und wenn er sich einredete, er habe ihm „den Charakter seines Standes" gegeben, so hat er ihm in Wahrheit einfach seine herkömmliche Theaterrolle gelassen. Sein d'Orbessan ist ein guter alter Komödienvater, wohlwollend, nachsichtig und doch auch wieder mißtrauisch, weichmütig und etwas tränenselig. Wie die Lysimonds und Dorimonds ist auch er seltsamer Weise Witwer — nicht einmal den für das Bild eines „Hausvaters" wesentlichen Zug der Gattenliebe hat Diderot hinzugefügt. Er gibt ihm zwei Kinder, St. Albin und Cécile; mit ihnen zusammen ist Germeuil, die elternlose Waise eines Freundes, im Hause erzogen. Dazu führt Diderot noch einen Erbonkel, den Comtur d' Auvilé, als machiniste und als Gegenbild zum Hausvater ein: er ist ein selbstsüchtiger und engherziger Junggeselle.

Von den Pflichten eines Vaters greift nun Diderot die Sorge um die Vermählung der Kinder heraus, er behandelt den Konflikt zwischen dessen Ansicht von ihrem wahren Glück und ihrer Neigung, die sie die realen Verhältnisse, speziell die gesellschaftlichen Unterschiede übersehen läßt. So kann er die Handlung bequem in das alte Geleise der Rührkomödie lenken. Er hat das Rührende noch dadurch gesteigert, daß er uns in der Geliebten des Sohnes, Sophie, die Tugend in der Dachstube vorführt. Der Vater verweigert seine Einwilligung zu der Verbindung, der Oheim sucht sie mit Gewalt dadurch zu hindern, daß er eine lettre de cachet gegen Sophie auswirkt. Vergebens flüchtet Germeuil sie zu Cécile, der Oheim entdeckt sie und will sie schon durch Soldaten abführen lassen — da erkennt er in ihr eine arme Verwandte, welche die Not aus der Provinz nach Paris getrieben

hat. Nun läßt der Hausvater natürlich seinen Einspruch fallen, gleichzeitig erhält der wackere Germeuil Cécile Hand, während der böse Oheim fluchend das Haus verläßt. Man sieht, ganz in der Manier der comédie larmoyante wird der Konflikt nicht gelöst, sondern vielmehr in einer Enthüllungsszene hinweggeräumt.

Um in seinem Drama doch auch der höheren Aufgabe, die er ihm gestellt hatte, gerecht zu werden, wendet Diderot zwei Kunstgriffe an, die beide eigentlich hors d'oeuvre sind. Zunächst benutzt er jede Gelegenheit, um im Dialog das Verhältnis eines Vaters zu seinen Kindern nach allen Seiten hin zu erörtern. Er läßt zu diesem Zweck seinen d'Orbessan in der Erinnerung sogar zurückgreifen bis zu dem Augenblick, wo er das neugeborene Kind in seine Arme nahm, es gen Himmel hob und Gott bat, es ihm wieder zu nehmen, falls er selbst je seine Pflicht vergessen oder der Sohn sich einst unwürdig zeigen sollte. Welchen Widerhall solche Stellen damals fanden, beweist das Nachklingen dieser Worte in Schillers Räubern (I, 1, „Da ihn die Wehmutter mir brachte, hub ich ihn gen Himmel und rief: Bin ich nicht ein glücklicher Mann?"), freilich zittert hier ein leidenschaftliches Empfinden hindurch, das Diderots redseliger Alter nicht kennt.

Zweitens schiebt er episodische Szenen ein, um uns das tägliche Leben der Familie zur Anschauung zu bringen. So eröffnet sich uns am Anfange des zweiten Aktes ein Einblick in die Führung des Hauswesens. Eine Reihe von geschäftlichen Besuchen erscheint, Einkäufe werden gemacht, wir hören die Verhandlungen des Herrn mit seinem Intendanten, seinem Pächter mit an, sehen ihn streng und doch schonend die Hauszucht gegen die Bedienten üben und auch die Pflicht der Wohltätigkeit gegen einen Armen erfüllen. Wenn schon im Fils naturel Diderots Technik danach strebte, den Vorgang auf der Bühne wie ein Gemälde vor uns hinzustellen, so hat er hier die Szene zu einem völlig in sich abgeschlossenen, aus dem Drama heraustretenden, zum Teil nur von stummen Personen gestellten Genrebild erweitert.

Zu einer neuen dramatischen Technik erhebt sich dagegen Diderots malerischer Bühnenstil da, wo er leidenschaftlich bewegte Momente durch die Gruppierung der Handelnden und das Hineinziehen der Nebenfiguren zu einer großen Ensemble-Szene gestaltet. Der Bühnenstil der französischen Tragödie war wesentlich plastisch gewesen. Man denke z. B. an das erste Auftreten der liebessiechen Phaedra mit ihrer Amme; ihr Spiel, das von Racine in ihren Worten leise und doch mit vollkommener Deutlichkeit vorgezeichnet ist, entwickelt sich in einer Folge von statuarischen Attitüden. Die französische Komödie besonders der klassischen Zeit hatte mitunter in opernhaften Einlagen doch auch große bunt bewegte Bühnenbilder geboten. Diderot zeigt, wie ich oben hervorhob, in seinen Salons ein scharfes Auge für die wirkungsvolle Komposition eines Gemäldes; er überträgt hier das dort Geschaute mit berechnender Kunst auf den szenischen Aufbau. Mit voller Virtuosität entfaltet er diese Kunst im letzten Auftritt seines Dramas. Auf die eine Seite der Bühne stellt er die rührende Gruppe des Hausvaters mit der vor ihm knieenden Sophie, auf die andere den drohenden Comtur mit den Soldaten, die er auffordert, das Mädchen hinwegzuschleppen, in den Mittelpunkt den von Germeuil mit Mühe zurückgehaltenen St. Albin mit entblößtem Degen, während den Hintergrund die erregte Dienerschaft des Hauses füllt. Unzweifelhaft empfing die Phantasie des jungen Schiller hier ihren Anstoß zu dem viel bewunderten stürmischen „Finale“ des zweiten Aktes seines „bürgerlichen Dramas“ Cabale und Liebe, dessen Wurzeln über Gemmingen bis zu Diderot hinabreichen. Aber vergleicht man nun, was die Kunst des geborenen Dramatikers aus seinem Vorbilde gemacht hat, dann erkennt man, woran es Diderot noch fehlt: sein Bild zersplittert sich in zu viele nebensächliche Züge und hat vor allem den Fehler, daß es zu lange stille steht und sich nicht steigert.

Sechstes Kapitel.

Voltaire und die Rührkomödie.

1.

Nur langsam und zögernd folgte auch Voltaire dem Entwicklungsgange der ernsten Komödie. Ihre einzelnen Phasen lassen sich deutlich in seiner Dichtung verfolgen.

Niemandem konnte die in der Comédie larmoyante herrschende Lebensstimmung, jene matte Entsagung, die getragen von einem äußerlichen und oberflächlichen Optimismus in alle Leiden geduldig sich schickt, innerlich mehr widerstreben als gerade Voltaire mit seiner Freude am energischen Kampf und seinem Hohn über Leibniz' Lehre von der besten Welt. Und ebensowenig konnten ihm, der, in der Form durchaus konservativ, an den Traditionen des klassischen Dramas festhielt, die Versuche behagen, die Schranken der alten Gattungen einzureißen und eine neue Zwischengattung zu schaffen. Anderseits war doch auch er darin ein Kind seiner Zeit, daß er ein starkes Gefühl für das Rührende besaß, und vor allem war der Sinn für die dramatische Wirkung in ihm viel zu sehr entwickelt, um den lebendigen Widerhall, den jene Dramen beim Publikum fanden, nicht zu empfinden. So erkannte er, wenn auch mit einem Vorbehalt, die Berechtigung der neuen Richtung an.

In der Vorrede zu L'enfant prodigue (1736) geht er aus von dem Grundsatz völliger Toleranz in ästhetischen Fragen: Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux! Drum soll man alle Arten von Komödien gelten lassen, die ganz heiteren wie die ganz ernsten, mag auch in ihnen die Rührung bis zu Tränen gehen, aber ebenso die aus Ernst und Scherz gemischten; die einzige Bedingung ist, daß sie „gut gemacht" sind. Er selbst zieht die letztere Art vor, weil sie dem Leben am meisten entspricht, in dem auch Freude und Schmerz oft hart nebeneinander begegnen, ja mitunter in derselben Person Weinen und Lachen fast unvermittelt wechselt. Als Beispiel dieser Misch-

gattung soll sein Enfant prodigue gelten. Auch in der Form hat Voltaire hier eine Neuerung getroffen: statt des Alexandriners führt er den Fünffüßler ein.

Das Drama behandelt das alte Thema des verlorenen Sohnes, das zuletzt noch Destouches mehrfach variiert hatte. Der ältere Sohn des reichen Euphemon hat durch sein verschwenderisches Leben seinem alten Vater schweres Herzeleid bereitet und in der Gesellschaft gefälliger Frauen seine Braut, die gute Lise, vergessen. Vom Vater endlich verstoßen, ist er ins Elend gesunken und seit Jahren verschollen. Jetzt soll sein jüngerer Bruder, der eingebildete und engherzige Präsident Fierenfat die reiche Erbtochter heiraten. Obwohl sie den Treulosen noch immer liebt, beugt sie sich doch dem Willen der beiden Väter. Unmittelbar vor der Hochzeit kommt zufällig der verlorene Sohn als Bettler in die kleine Landstadt, in die sich inzwischen sein Vater zurückgezogen hat; Not und Krankheit haben einen anderen Menschen aus ihm gemacht. Er begegnet seiner Braut, sie verzeiht ihm, und von ihrer Großmut beschämt sinkt er ihr zu Füßen. In diesem Augenblick erscheint sein Bruder, der ihn nicht kennt, und will den frechen Fremden verhaften lassen. Lise, auf die der schlimmste Verdacht gefallen ist, gesteht dem alten Euphemon, wer der Unbekannte ist, jener nimmt den Reuigen wieder als Sohn an, die beiden Väter geben ihre Einwilligung zu der Vermählung der Liebenden, während auf die Hand des Präsidenten eine alte heiratslustige Baronin, die er früher um der reichen Erbin willen hatte sitzen lassen, Beschlag legt.

Auch Destouches hatte schon die komischen und rührenden Motive, die in einem solchen Stoffe lagen, sich nicht entgehen lassen. In seiner moralisierenden Art hatte er die letzteren besonders in der Darstellung der Umwandlung des Sünders in der Schule der Leiden gesucht. Voltaire macht es sich bequemer, er schildert nur die Heimkehr des Reuigen in sein Vaterhaus. Die Figuren sind durchweg im leichtesten Komödienstil und zum größten Teil — wie Lises geiziger Vater, Fierenfat und die Baronin, die beiden Dienerrollen — einfach nach der Schablone entworfen. Auch

die Handlung setzt rein komisch ein mit den Vorbereitungen zum Ehekontrakt, bei denen es wesentlich auf das Geld des alten Euphemon abgesehen ist; im zweiten Akte steht die Baronin als komische Alte im Mittelpunkt, erst an seinem Schluß werden leise einige tiefere Töne angeschlagen in der Trauer Euphemons um seinen Sohn, der, wie er eben gehört hat, im Hospital gestorben sein soll. Dieser Ton klingt dann voller fort im dritten Akte in den Klagen des Sohnes, der mit Reue auf sein vergeudetes Leben zurückblickt und mit Bitterkeit der Treulosigkeit seiner Freunde gedenkt; der tröstende Humor des Suivant, der es als ein Glück preist, nie das Glück gekannt zu haben, bildet dazu ein passendes Akkompagnement. Nach dem gedämpften Pathos dieser Szenen zieht dann Voltaire im nächsten Akte bei dem Zusammentreffen des Verschwenders mit seiner Braut alle Register seiner Rhetorik, um endlich im fünften mit einem regelrechten komischen Finale zu schließen. — So ist sein Drama ein virtuos arrangiertes Potpourri von komischen und pathetischen Bravourstücken.

2.

Wie die Fabel dieses Stückes an Destouches erinnert, so bildet den Kern der Handlung in Nanine ou le préjugé vaincu (1748) eine Liebeskomödie in der Manier des Marivaux, die sich ohne schwerere Verwicklungen und heftigere Erschütterungen rasch in drei Akten abspielt.

Der Graf d'Olban und die Baronin de l'Orme, beide verwitwet, haben einen alten Familienprozeß dadurch zu enden beschlossen, daß sie sich heiraten — klingt das nicht wie der Anfang eines Stückes von Marivaux? Und wie bei Marivaux so oft, entdeckt der Graf, daß er die Baronin nicht lieben kann, sieht er sein Herz zu einer ländlichen Unschuld, Nanine, gezogen, die in seinem Hause aufgewachsen ist, wird er durch die Bewerbungen eines naiven Gärtnerburschen Blaise um ihre Hand sich darüber klar, daß er nicht mehr auf sie verzichten kann. Als dann die Baronin Nanine in ein Kloster entführen will,

erklärt er der Geliebten offen, daß er entschlossen ist, sie zur Gräfin zu erheben. Die Verwicklung wird dadurch herbeigeführt, daß die Baronin einen zärtlichen Brief, den Nanine an ihren unbekannt in Dürftigkeit lebenden Vater geschrieben hat, auffängt und als vermeintlichen Beweis ihrer Untreue dem Grafen übergibt. Ohne sie noch einmal zu sehen, heißt er sie sofort das Schloß verlassen. Aber kaum ist sie fort, so trifft ihr Vater ein, der Irrtum klärt sich auf, Nanine wird zurückgerufen und empfängt die Hand des Grafen; durch ihr demütiges Widerstreben gegen die Erhöhung gewinnt sie auch das Herz seiner Mutter.

Diese zierliche Rokokokomödie — wieder in Fünffüßlern abgefaßt — hat Voltaire dadurch der neuen Mode angepaßt, daß er die rührende Unschuld, Sanftmut und Bescheidenheit Nanines in den Mittelpunkt stellte. Er hat ferner, ähnlich wie in L'enfant prodigue einige leidenschaftlich bewegte Szenen eingelegt, die an den Ton der hohen Tragödie streifen. Das Neue und Wichtigste aber ist, daß er diesem leichten Liebesspiel eine tendenziöse Spitze gibt. Scherzhaft, halb ironisch und doch mit voller Schärfe, wie er es liebt, führt er auch hier den Kampf der Aufklärung gegen die Unterschiede und Schranken, die durch willkürliche Satzungen unter den Menschen aufgerichtet sind. Sein Graf hat die Schriften der englischen Freidenker gelesen und sogar Nanines Geist dadurch zu bilden gesucht. Er legt der Baronin gegenüber gleich in der 1. Szene sein Glaubensbekenntnis ab:

L' usage est fait pour le mépris du sage . . . .
Il faut être homme, et d'une âme sensée
Avoir à soi ses goûts et sa pensée . . . .
J'ai ma raison; c'est ma mode et mon guide.

Vor allem bekämpft er den Adelsstolz; er erkennt nur einen geistigen Adel an:

L'éclat vous plaît; vous mettez la grandeur
Dans des blasons; je la veux dans le coeur.
L'homme de bien, modeste avec courage,
Et la beauté spirituelle, sage,
Sans bien, sans nom, sans tous ces titres vains,
Sont à mes yeux les premiers des humains.

Die Aufführung der Nanine im Sommer 1749 rief den alten Streit über die Berechtigung der Rührkomödie aufs neue wach. Umständlich stellte ein Mitglied der Akademie von La Rochelle, Chassiron, in seinen Réflexions sur le comique larmoyant alles zusammen, was vom Stundpunkt der alten Ästhetik aus gegen die neue Form zu sprechen schien. Er sah darin eine willkürliche Verletzung der seit Alters geheiligten Grenzen der Gattungen. Er traf einen wunden Punkt, wenn er die romanhaften und oft jeder Wahrscheinlichkeit spottenden Voraussetzungen der Handlung hervorhob. Auch darin leitete ihn ein richtiges Gefühl, daß er die Häufung der erhabenen und rührenden Züge in den Charakteren tadelte, wenngleich seine Begründung noch ganz von der Schultheorie beherrscht ist: er fand, daß dadurch der Endzweck der Komödie verfehlt werde. Nur das Stück, in dem wir uns mit unseren Mängeln wiederfänden, könne uns wirklich ergreifen, uns zu Vergleichen veranlassen, unsere Verkehrtheiten und Fehler uns zum Bewußtsein bringen und so uns bessern. Eine Melanide werde stets nur unfruchtbare Bewunderung wecken. — Voltaire wurde durch diese Schrift, die er als gründlich und scharfsinnig anerkannte, bestimmt, alsbald in der Vorrede zur Buchausgabe seiner Nanine noch einmal seinen eigenen Standpunkt genauer zu bestimmen. Er ist jetzt nicht mehr ganz so tolerant wie in der Vorrede zu L'enfant prodigue. Der Entwicklung zur Tragödie hin, die sich seither in der Comédie larmoyante vollzogen hat, steht er entschieden ablehnend gegenüber. Er will das Rührende in der Komödie nur gelten lassen, wenn es sich mit dem Komischen verbinde, weil, so wiederholt er, auch das Leben solche Mischungen und Übergänge biete. La comédie peut donc se passionner, s'emporter, s'attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Er will die große Leidenschaft der Tragödie vorbehalten; in die Komödie gehöre nur l'amour naif et tendre. Ebenso will er in der letzteren jede tragische Verwicklung ausgeschlossen sehen. En effet, que serait-ce qu'une intrigue tragique entre des hommes du commun? ce serait

seulement avilir le cothurne; ce serait manquer à la fois l'objet de la tragédie et de la comédie, ce serait une espèce bâtarde, un monstre né de l'impuissance de faire une comédie et une tragédie véritable.

3.

Seinem Grundsatze, das Rührende nur in Verbindung mit dem Komischen zuzulassen, blieb Voltaire auch in L'Écossaise (1760) treu; sonst aber hat er hier die tragischen Effekte der Comédie larmoyante fast überboten. Zugleich hat er auch dem immer siegreicher vordringenden Realismus, so gut als es seine leichte und skizzenhafte Manier, die keinen Ernst und keine Tiefe kennt, nur gestattete, sich anzubequemen gesucht. Unverkennbar ist der Einfluß Diderots, vor dessen essai qu'il s'est amusé à faire sur l'art de la comédie er in der Vorrede eine ironische Verbeugung macht. Um dem Stück halb parodistisch den echten Stempel der neuen englischen Mode zu geben, hat er es als angebliche Übersetzung eines unbekannten englischen Originals von dem Bruder des Philosophen Hume erscheinen lassen.

Er hat zur Prosa gegriffen. An Stelle des unbestimmten Komödienschauplatzes einer Straße oder eines Saales hat er ein Wirtshaus in London gesetzt und sich bemüht, das Leben und Treiben in dem Gastzimmer bis zu den Tagesgesprächen über Politik und Theater in einigen charakteristischen Zügen festzuhalten. Auch die Handlung, so romanhaft sie ist, hebt sich von einem festen historischen Hintergrund ab. Die politischen Unruhen in Schottland, die durch die Landung des Prätendenten Karl Eduard hervorgerufen waren, die in sie verflochtenen tödlichen Feindschaften einzelner Geschlechter, die Verfolgung der mal intentionés in England greifen in sie ein, aber auch ein für sie gleichgiltiges Zeitereignis, die Eroberung Minorkas durch die Franzosen (1756), wird erwähnt. In jenen Unruhen ist Lord Monrose — die Familie war durch ihre Treue gegen die Stuarts bekannt — vor elf Jahren auf Anstiften seines Feindes Lord Murray zum Tode verurteilt und irrt seitdem geächtet umher; seine Familie,

ihrer Güter beraubt, ist im Elend umgekommen; nur eine Tochter, Lindane, lebt noch. Um durch einen ihm befreundeten Staatsmann Amnestie zu erlangen, kommt Monrose heimlich nach London. In demselben Gasthaus, in dem er einkehrt, wohnt auch seine Tochter. Trotz der äußersten Not weist sie stolz die Hilfe des wackeren Wirtes und eines wortkargen und phlegmatischen reichen Kaufmannes Freeport zurück. Sie wird geliebt von dem Sohne jenes Murray und erwidert seine Neigung, obwohl sie weiß, was sein Vater ihrer Familie angetan hat. Eine Nebenbuhlerin, Lady Alton, dringt hochfahrend bei ihr ein und sucht sie von der Untreue Murrays, der sich seit einigen Tagen nicht mehr gezeigt hat, zu überzeugen. Aber der Geliebte hat inzwischen die Begnadigung Monroses durchgesetzt. Als er kommt, um Lindane dies mitzuteilen, erscheint ihr Vater, der inzwischen seine Tochter wieder erkannt hat und zückt gegen den Sohn seines Todfeindes den Degen. Indessen Murray überwindet rasch seinen Zorn, indem er den eigenen Degen fortwirft und ihm die Begnadigung entgegenhält.

Voltaire geht in diesem Drama soweit auf die Anschauungen der Rührkomödie ein, daß er seine Personen nicht bloß fortwährend von der Tugend sprechen, sondern auch vertrauensvoll zu dem großen Gott aufblicken läßt, der die Unschuld beschützt und gute Menschen benutzt, um der unterdrückten Gerechtigkeit zu verschaffen und sie zu erretten. Diese fromme Stimmung hindert ihn aber nicht, mit dem Rührstück die literarische Invektive zu verbinden. In einem Stammgast des Kaffeehauses, dem zudringlichen, schmähsüchtigen Literaten und Zwischenträger Frelon hat er seinen Gegner Freron persifliert. Und schmunzelnd rechtfertigt der Schalk in der Vorrede die Einführung dieser Figur mit der Berufung auf Diderots Lehre que l'on doit songer à mettre sur le théâtre les conditions et les états des hommes; l'emploi du Frélon est une espèce d'état en Angleterre!

Minna von Barnhelm.



Erstes Kapitel.

Die Entstehung der Minna von Barnhelm.

Das Titelblatt der ersten Ausgabe von Lessings Minna von Barnhelm trägt den Vermerk: „Verfertiget im Jahre 1763." Der Dichter verlegte damit die Entstehung seines Stückes in das Jahr, in dem er den Plan dazu entwarf; pflegte er doch, nach Weiße's Mitteilung, nach Vollendung des Entwurfes zu einem Drama „zu sagen, daß er es fertig habe." Er schrieb, wie der Rektor Klose in Breslau Lessings Bruder Karl berichtete, „die Skizze zu seiner Minna von Barnhelm in heiteren Frühlingsmorgenstunden im Nelbnerschen Garten im Bürgerwerder." Da die Handlung den Ablauf einer längeren Zeit seit der Beendigung des Krieges voraussetzt, so kann diese erste Ausarbeitung nur in den Frühling 1764 fallen. Am 20. August 1764 meldet dann der eben von schwerer Krankheit genesene Dichter an Ramler: „Ich brenne vor Begierde, die letzte Hand an meine Minna von Barnhelm zu legen; und doch wollte ich auch nicht gern mit halbem Kopfe daran arbeiten. Ich habe Ihnen von diesem Lustspiele nichts sagen können, weil es wirklich eins von meinen letzten Projekten ist. . . . Sie sollen der erste sein, von dem ich mein Urteil erwarte!" Aber nach seiner Rückkehr nach Berlin (im Sommer 1765) trat zunächst der Abschluß der Arbeiten zum Laokoon dazwischen. Erst als die Hoffnungen auf eine Anstellung in Preußen, die er an die Herausgabe dieses Werkes (Ostern 1766) knüpfte, gescheitert waren und die Aussicht auf eine Wirksamkeit an dem neu begründeten Nationaltheater in Hamburg ihm winkte, im Winter von 1766—67, scheint er an die Vollendung seines Dramas gegangen zu sein. Seine damaligen Stimmungen verrät ein Brief an Gleim vom

1. Februar. „Als ich mit den Entrepreneurs des neuen Theaters schloß, fielen mir die Worte aus dem Juvenal bei: Quod non dant proceres, dabit histrio. Ich will meine theatralischen Werke, welche längst auf die letzte Hand gewartet haben, daselbst vollenden und aufführen lassen. Solche Umstände waren notwendig, die fast erloschene Liebe zum Theater wieder bei mir zu entzünden. Ich fing eben an, mich in andern Studien zu verlieren, die mich gar bald zu aller Arbeit des Genies würden unfähig gemacht haben. Mein Laokoon ist nun wieder die Nebenarbeit.“ Damals erfüllte er, wie Nicolai zu jenem Briefe bemerkt, das Versprechen, das er Ramler gegeben. „Er brachte ihm jeden Akt, las ihm solchen vor und ließ ihn solange in seinen Händen, bis er ihm den folgenden geben konnte. Es war dabei ausgemacht worden, daß Ramler in jeden Akt ein Zettelchen mit Kritik oder Vorschlägen zur Verbesserung legen sollte. Lessing nahm diese auch freundschaftlich an bis auf zwei oder drei, worin er seinen Willen haben wollte.“ Gleichzeitig mit seiner Übersiedelung nach Hamburg erschien das Stück, Ostern 1767, als krönender Schluß der Sammlung seiner Lustspiele und zugleich in einer Einzelausgabe.

Zweites Kapitel.

Lessing und der siebenjährige Krieg.

Als Lessing die Minna von Barnhelm auszuführen begann, hatte er das Gefühl, daß sein Leben an einem Wendepunkt angelangt war. In den Briefen an Ramler vom 5. und 20. August 1764 hat er, der so selten sein Inneres erschloß, die Empfindungen angedeutet, die ihn damals bewegten. Er befand sich in ernster und doch lebensfreudiger Genesungsstimmung. In der eben überstandenen schweren Krankheit hatte er dem Tod ins Auge gesehen. Auch ihn ergriff jetzt der Gedanke, der uns in solchen Augenblicken so mächtig überkommt, daß das Leben

rasch seinem Ende zueile und daß es den Rest auszukaufen gelte. „Krank will ich wohl einmal sein, aber sterben will ich deswegen noch nicht. . . . Die ernstliche Epoche meines Lebens nahet heran; ich beginne ein Mann zu werden und schmeichle mir, daß ich in diesem hitzigen Fieber den letzten Rest meiner jugendlichen Torheiten verraset habe." Eine neue Schaffenslust und Schaffenskraft erwacht in ihm. Auch den Freunden fiel „die sonderbare Spannung seines Geistes, die er mehrere Jahre vorher nicht empfunden", auf (nach den Erinnerungen Kloses in der Biographie seines Bruders S. 244). Es drängt ihn nach der zersplitterten literarischen Tätigkeit der früheren Jahre, nun endlich alle seine Kräfte zu einem neuen, reiferen und selbständigen Werk zusammenzufassen. Besonders in seinen Jugenddramen konnte seine unbestechliche Selbstkritik doch nur ein unlebendiges Experimentieren mit dramatischen Theorien und Mustern sehen. „Wenn meine Minna von Barnhelm nicht besser als alle meine bisherigen Stücke wird, so bin ich fest entschlossen, mich mit dem Theater garnicht mehr abzugeben!"

1.

Die letzten Jahre waren reich an äußeren und inneren Erlebnissen gewesen. Sie hatten ihn aus der einseitigen Schriftstellerexistenz in der Enge der Berliner Literatenkreise in größere und bewegte Verhältnisse hineingerissen und ihm für Menschen und Dinge einen weiteren Gesichtskreis erschlossen. Erst der siebenjährige Krieg hatte ihm das „zerstreute Weltleben" gebracht, das Goethes durch verwandte eigene Erfahrungen geschärfter Blick als wesentlich für die Entwicklung von Lessings Persönlichkeit erkannte.

Der Ausbruch des Krieges hatte ihn von der mit einem Leipziger Patriziersohne unternommenen Reise, gerade als er nach England gehen wollte, rasch wieder nach Leipzig zurückgeführt. Er lernte den Krieg zunächst nur in seinen, mehr den Spott als das Mitleid herausfordernden, Wirkungen auf das ruhige bürgerliche Leben kennen. Er fand die Stadt von den Preußen

besetzt, die Bürgerschaft aufgeregt über die Last der Einquartierung und empört über die Höhe der Kontributionen. Der isolierte und mittellose Literat, der, wie sein Bruder bemerkt, „keine Kontribution zu erlegen hatte und auf keine Weise etwas verlor, ob der König von Polen oder der König von Preußen Sachsen inne hatte", verteidigte gegen diese Klagen, „mit Witz und Laune" das Recht des Kriegs. Er selbst erzählte Nicolai, er sei „oft durch die Hitze des Streits auf eine Zeit lang im Ernst preußisch geworden" (Nicolais Brief vom 5. Juni 1777). Wie unbefangen er im Grunde den politischen Gegensätzen gegenüberstand, beweist am besten die Tatsache, auf die er sich noch lange nachher gegen Nicolai berief (25. Mai 1777), daß er zu Leipzig für einen Erzpreußen und später in Berlin für einen Erzsachsen gehalten wurde „weil ich, setzt er hinzu, keins von beiden war und keins von beiden sein mußte — wenigstens um die Minna zu machen." So hoch er auch Gleims Lieder eines preußischen Grenadiers wegen des männlichen Tones, der hier zum ersten Mal wieder in der Lyrik angeschlagen wurde, schätzte, so warnte er den Freund doch nachdrücklich davor, „daß der Patriot den Dichter zu sehr überschreie". Und je überschwänglicher das preußische Nationalgefühl und die Begeisterung für Friedrich den Großen in seiner Umgebung sich äußerte, um so stärker regte sich in ihm die Opposition, um so heftiger fühlte er sich gereizt, seine eigene Ansicht mit schroffster Einseitigkeit zu bekennen. So schreibt er am Ende des Jahres (1758), das den Philotas entstehen sah, an Gleim: „Vielleicht zwar ist der Patriot bei mir nicht ganz erstickt, obgleich das Lob eines eifrigen Patrioten nach meiner Denkungsart das allerletzte ist, wonach ich geizen würde, des Patrioten nämlich, der mich vergessen lehrt, daß ich ein Weltbürger sein sollte." Noch schärfer spitzt er diesen Gedanken in einem Brief vom Februar 1759 zu: „Ich habe überhaupt von der Liebe des Vaterlandes (es tut mir leid, daß ich Ihnen vielleicht meine Schande gestehen muß) keinen Begriff, und sie scheint mir aufs höchste eine heroische Schwachheit, die ich recht gern entbehre."

Wir können es verstehen, daß in jener Zeit der Kabinettskriege, wo der fast abgestorbene Patriotismus langsam wieder Wurzel zu fassen begann, Lessings ethischer Individualismus die Bedeutung einer solchen mit instinktartiger Kraft ein ganzes Volk ergreifenden Empfindung verkannte und, wenn sie ihm in einzelnen entgegentrat, darin im wesentlichen nur eine Illusion sah. Hielt es doch wenige Jahre später Abbt für nötig, im ersten Hauptstück seiner vielgerühmten Schrift „Vom Tode fürs Vaterland“ (1761) die „fast durchgängig angenommene Meinung“ zu widerlegen, „daß das Vaterland in Monarchien nichts weiter als ein bloßer Name, eine leere Einbildung sei“, und das Vorurteil zu bekämpfen, daß „die Bemühungen für das Wohl des Vaterlandes hier nur als Bemühungen für den Ruhm des Prinzen zu betrachten seien.“ Und Herder erörterte 1765 in seiner Rigaer Festschrift die Frage: „Haben wir noch jetzt das Vaterland der Alten?“

2.

Aber wenn auch die patriotische Begeisterung seiner preußischen Freunde in Lessing keinen Widerhall fand, die sittlichen Kräfte, die in dem Heere Friedrichs des Großen lebendig waren, hat er damals achten gelernt.

In dem vierzehn Jahre älteren Major Ewald von Kleist gewann er in Leipzig einen Freund, der bei aller persönlichen Eigenart einen bestimmten Typus des preußischen Offiziers in fast idealer Weise verkörperte. Noch Goethe zeichnet in der „Campagne in Frankreich“ einen solchen „von der Art, wie sie in jener Zeit öfter vorkam, mehr ästhetisch als philosophisch gebildet, ernst, mit einem gewissen hypochondrischen Zuge, still in sich gekehrt und zum Wohltun mit zarter Leidenschaft geneigt.“ Aus den Grundzügen dieses Charakters formte Lessing, ohne sich irgendwie in eine kleinlich-realistische Nachbildung zu verlieren, die Gestalt seines Majors von Tellheim, die individuellste in allen seinen Dramen. Ja vielleicht hat sogar auf das Verhältnis Tellheims zu Minna der Gedanke an Kleists Jugend-

liebe zu Wilhelmine von der Goltz mit eingewirkt. Schon der Name der Heldin scheint an sie zu erinnern. Und wie im Drama der preußische Offizier mit einer sächsischen Adelsfamilie sich verbindet, so hatte Kleist durch die sächsisch-polnischen Verwandten seiner Braut in den Dienst des Kurfürsten gezogen werden sollen.

Während der Breslauer Jahre (1760—1765) hatte Lessing als Sekretär des Generals Tauentzien Gelegenheit, das preußische Heerwesen und Soldatenleben in einer gewissen Totalität aus unmittelbarer Anschauung kennen zu lernen.

In dem General selbst trat ihm ein anderer Typus des preußischen Offiziers nahe, als Kleist gewesen war. Der „alte, ehrliche" Tauentzien war ein rauher Haudegen von dem Schlage des Dessauers oder Ziethens. In ihm war nichts Weichliches und Reflektiertes, er lebte durchaus seinem Dienste und erfüllte rasch entschlossen die Pflichten, die der drängende Augenblick gebot. Kühn bis zur Verwegenheit wußte er auch über eine verzweifelte Lage mit einem derben Soldatenwitz sich hinwegzusetzen. Dabei dachte er „von seinen eigenen Meriten so modest", daß er z. B. Kleist eine „Relation von einem remarquablen Sturm" verweigerte.

In der Umgebung seines Generals sah Lessing, wie sein Bruder berichtet, fast alle bedeutenderen Offiziere der preußischen Armee an sich vorüberziehen. Im täglichen persönlichen Verkehr erschloß sich ihm eine Fülle scharf ausgeprägter Charaktere, die zum Teil schwere und bewegte Schicksale hinter sich hatten. Neben dem Avanturier, an dem es in Friedrichs Heer nicht fehlte, lernte er „manchen vortrefflichen Mann kennen, der von der Kriegsfama nicht ausposaunt, noch dem König so bekannt geworden war, als er es verdiente." Vollends die Auflösung der Freibataillone am Ende des Krieges, die Entlassung so manches verdienten Offiziers, der dadurch rasch in die bitterste Not herabsank, ließen ihn das Unsichere der Existenz aufs tiefste empfinden.

Alle diese Eindrücke verdichteten sich ihm zu dem Bilde des

Soldatenlebens in der Minna von Barnhelm. Ja, auch bestimmte einzelne Vorfälle fanden im Drama ihren Niederschlag. Zwar daß „sich die Geschichte in der Goldenen Gans in Breslau zugetragen habe", ist eine Legende, die nur auf dem unsicheren Zeugnis der Mutter Garves „sie glaube, Lessing habe es ihr selbst gesagt" beruht (Dittmar, Erinnerungen aus meinem Umgang mit Garve S. 127); möglich, daß er im Scherze eine solche Äußerung getan hat. Aber Tellheims edle Tat ist dem Verfahren des Majors von Marschall in Lübben nachgebildet: 1761 vom Könige beauftragt, binnen drei Tagen eine Kontribution von 20000 Talern beizutreiben, gab er, da das Geld in dieser Frist nicht beschafft werden konnte, den Ständen einen Wechsel über jene Summe, der von der Kriegskasse in Zahlung genommen wurde. Wenn ferner Paul Werner ausruft: „Mehr als Wachtmeister zu werden, daran denke ich nicht; ich bin ein guter Wachtmeister und dürfte leicht ein schlechter Rittmeister und sicherlich noch ein schlechterer General werden", und dann doch am Schluß des Dramas seine Braut in zehn Jahren zur Generalin machen will, so lag in dem Namen wie in der Äußerung eine scherzhafte Anspielung auf den General Paul von Werner, der 1750, wie man sich übertreibend erzählte, als gemeiner Husar aus den österreichischen in preußische Dienste getreten und 1758 „außer der Tour" zum Generalmajor, 1761 „abermals außer seiner Tour" zum Generallieutenant ernannt war.

Drittes Kapitel.

Die Wirkung des siebenjährigen Krieges auf Lessings Dichtung vor der Minna von Barnhelm.

Die kriegerische Stimmung, die mit dem siebenjährigen Kriege in die Literatur eindrang, hatte frühzeitig auch in Lessings Dichtungen ihren Widerhall gefunden. Aber man merkt es ihnen an, daß er nicht mit dem Herzen dabei ist. Er stilisiert

sich den neuen Stoff in den alten schulmäßigen Formen der Ode und des heroischen Dramas. Will man in ihnen ein persönliches Moment finden, so mag man es in einer leisen Ironie dort, in einem forciert männlichen Tone hier suchen.

Im Mai 1757 schickte er auf Gleims Wunsch mit unverhohlenem Spott über die Begeisterung, zu der er sich „verstiegen", diesem „das Gerippe" einer beziehungsreichen Ode auf den König von Preußen, die in eine durchsichtige Fabel von dem „blutigen Tiger" und dem „sorglosen Hirten" ausläuft. Noch frostiger wirkt sein „abermaliges Gerippe einer Ode auf den Tod des Marschalls Schwerin an den Herrn von Kleist" aus dem Juni 1757. Während gleichzeitig Gleim in dem Liede des Grenadiers auf die Schlacht bei Prag den Leser den Heldentod des Feldherrn unmittelbar mit erleben läßt, gerät Lessing in eine mitunter ins Parodistische fallende Nachahmung von Klopstocks Ode „an Ebert" (vgl. „Wenn der redliche Sulzer ohne Körper nur denkt" . . . „Wenn unser lächelnder Ramler sich tot kritisiert" . . . „Wenn auch ich nicht mehr bin" . . .).

Dann setzt er, wahrscheinlich angeregt durch Cronegk's Codrus, der den von Nicolai ausgesetzten Dramenpreis erhielt, dreimal an, um das alte Schulthema von dem freiwilligen Opfertode fürs Vaterland auch seinerseits zu tragieren. Abgesehen von einem „verbesserten Codrus" plant er im Oktober 1757 eine Virginia; er entwirft 1758 einen Kleonnis und vollendet den Philotas. Von dem ersten Entwurf der Virginia wissen wir nichts; daß er aber alsbald den Stoff ins Bürgerliche übertragen und die Tat des Vaters von dem Zusammenhang mit der Befreiung des Vaterlandes völlig loslösen konnte (an Nicolai 21. Januar 1758), spricht jedenfalls nicht dafür, daß er die politische Bedeutung des Dramas von vornherein sehr lebendig empfunden habe. Die beiden anderen Dramen führen uns in Kriege von fabelhaft-heroischem Charakter; in dem ersten erinnern einige Namen an den ersten messenischen Krieg, das andere spielt irgendwo in Griechenland etwa zur Zeit der Diadochen. Im Kleonnis, von dem nur ein kleines Stück in Blankversen ausgeführt ist,

wäre der Heldentod des Königssohnes wahrscheinlich vollständig unter den Schauern Crebillonscher Tragik mit ihren Mordtaten unter nächsten Verwandten und entsetzlichen Erkennungsszenen verschwunden.

In Philotas ist das Vaterlandsgefühl zu einem künstlichen, im ganzen doch recht abstrakten und frostigen Heldentum gesteigert. Der Tod fürs Vaterland ist hier nicht bloß wie im Kodrus ein freiwilliger Opfertod, um die Heimat zu retten, er wird zu einem Selbstmord aus überhitzter Ruhmbegierde. Dieser jugendliche Held raubt seinem Vater den Sohn, um den vermeintlichen Flecken, den eine ehrenvolle Gefangennahme auf den Beginn seiner kriegerischen Laufbahn wirft, dadurch abzuwaschen, daß er die Auswechslung des ebenfalls gefangenen feindlichen Prinzen und damit einen billigen Frieden vereitelt! Man sollte doch endlich aufhören, dieses ausgeklügelte Heldentum mit Friedrichs des Großen Entschluß zu vergleichen, falls er nach einer Niederlage seiner Armee in die Gefangenschaft geriete, lieber zu sterben, als durch die Rücksicht auf seine Person die Lage seines Staates noch zu verschlimmern! Ein geschraubtes Heldenpathos, in dem alles naive, schlicht menschliche Empfinden untergegangen ist, erfüllt das ganze Stück, und die gesucht knappe Prosa läßt die durchgehende Rhetorik nur um so aufdringlicher wirken. Dazu mischt sich fortwährend die nüchternste Reflexion ein. Rein verstandesmäßig entwickelt Philotas die Gründe für seinen Entschluß; einzelne Gedankengänge erinnern fast an eine wohl ausgearbeitete Paränese über Heldentum und Tod fürs Vaterland. Er hat seinen Aristoteles gut im Kopfe und weiß auf die Teleologie seines Lehrers einen tadellosen Syllogismus zu bauen: „Jedes Ding ist vollkommen, wenn es seinen Zweck erfüllen kann. Ich kann meinen Zweck erfüllen, ich kann zum Besten des Staates sterben: ich bin vollkommen also, ich bin ein Mann.“ Und ebenso leitet er sich mit musterhafter Logik, wenn auch mit einigen rhetorischen Amplifikationen, aus der Definition des Helden seine Pflichten ab: „Was wollte ich werden? Ein Held. — Wer ist ein Held? — O mein abwesender vor-

trefflicher Vater, jetzt sei ganz in meiner Seele gegenwärtig! — Hast du mich nicht gelehrt, ein Held sei ein Mann, der höhere Güter kenne, als das Leben? Ein Mann, der sein Leben dem Wohle des Staates geweiht, sich, den Einzelnen, dem Wohle Vieler? Ein Held sei ein Mann — ein Mann? Also kein Jüngling, mein Vater? — Seltsame Frage! — — — Wie alt muß die Fichte sein, die zum Maste dienen soll? Wie alt? Sie muß hoch genug und muß stark genug sein."

So kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß Lessing auch in diesem Drama wesentlich mit dem Verstande sich einer Empfindung zu bemächtigen suchte, die sich damals an ihn herandrängte, der er aber doch innerlich fern stand.

Viertes Kapitel.

Literarische Einflüsse in der Minna von Barnhelm.

Zweierlei mußte zusammentreffen, damit aus diesen dramatischen Versuchen, die noch kaum ein Hauch wirklichen Lebens berührt hat, ein Drama sich entwickelte, das mit einer damals völlig unerhörten, künstlerischen Wahrheit das Bild der unmittelbaren Gegenwart mit ihren geschichtlichen Voraussetzungen wiedergab. Einmal mußte der Dichter in den Breslauer Jahren erst selbst „mit dabei gewesen sein" und eine Fülle von persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen gesammelt haben. Zugleich aber mußte er in der neuen Gattung des Dramas, in der Diderot damals mit nüchternem aber hellem Lichte einen engen Ausschnitt aus dem alltäglichen Leben beleuchtet hatte, die künstlerische Form finden, um die Zustände und Stimmungen nach dem Kriege mit voller Schärfe und Klarheit festzuhalten.

In demselben Jahre, in dem er nach Breslau ging, hatte Lessing eine Übersetzung von „Diderots Theater" mit der ausgesprochenen Absicht veröffentlicht, seinen Theorien dadurch „Gehör in Deutschland zu verschaffen". Er stellt seine Abhandlung

über das Drama unmittelbar hinter die Lehren des Aristoteles. Er sieht seine Verdienste vor allem darin, daß er zuerst entschieden mit der konventionellen Dramatik seines Volkes gebrochen, das Drama zur Natur und Wahrheit zurückgeführt und gezeigt hat, daß das Theater durch diesen Naturalismus weit stärkerer Eindrücke fähig ist, als Corneille und Racine sie ausüben. Nur wenn er die von Diderot gewiesenen Wege gehe, könne der Deutsche hoffen, auch ein nationales Drama zu erhalten, wie es die anderen gesitteten Völker besäßen.

Allerdings hat Lessing acht Jahre später in der Hamburgischen Dramaturgie seine Bewunderung Diderots etwas eingeschränkt. Die Berechtigung der von der französischen Kritik gegen den „Natürlichen Sohn" erhobenen Vorwürfe will er nicht bestreiten: Der Dialog sei zu eintönig rhetorisch und sentenziös, die Charaktere zu einförmig und zu „romantisch", vor allem die Haltung der Heldin „die so philosophisch selbst auf die Freite gehe", zu pedantisch. Er hat diese Schwächen auch schon in der Zeit, als er die Minna von Barnhelm schrieb, nicht verkannt und gerade sie durch die Hinwendung zum Stil der Komödie zu vermeiden gesucht. Dagegen nennt er in der Dramaturgie den „Hausvater" ein vortreffliches Stück, „das sich allem Anschein nach lange, sehr lange -- und warum nicht auf immer? -- auf unseren Bühnen erhalten werde". Und noch 1781 in der Vorrede zur zweiten Ausgabe seiner Übersetzung von Diderots „Theater" bekennt er: „Ich bin mir wohl bewußt, daß mein Geschmack ohne Diderots Muster und Lehre eine ganz andere Richtung würde bekommen haben. Vielleicht eine eigenere, aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre."

Aber so stark auch die Einwirkungen waren, die Lessing von Diderot empfing, bis zu seinem letzten Ziel, der Umwandlung der Komödie in das Schauspiel, ist er ihm nicht gefolgt. Er hatte in dem Streit über die Berechtigung der Comédie larmoyante (s. oben S. 62 . 66) von Anfang an dieselbe Stellung eingenommen, wie Voltaire. Schon in seiner Kritik der Captivi

des Plautus (1752), dann entschiedener und selbständiger in seinen Bemerkungen zu Chassirons Angriffen gegen die Comédie larmoyante und Gellerts Verteidigungsschrift (1754) hatte auch er, in der Verbindung des Rührenden mit dem Komischen das Ideal der Komödie gesehen. Und an diesem Ideal hielt er auch jetzt noch fest gegenüber der eigenartigen Fortbildung, die die Comédie larmoyante durch Diderot gefunden hatte. In das etwas eintönige Grau des genre sérieux warf er die hellen Lichter der alten Komödie, sodaß sie es in buntem Spiel belebten, nur mitunter etwas grell aufleuchteten.

So ist die Minna von Barnhelm ein Kompromißdrama.

I. Die Beziehungen zu Diderot und der Rührkomödie.

Der Einfluß Diderots hat die ganze Grundlage der Handlung des Dramas bestimmt. Freilich handelt es sich dabei zum Teil um Motive, die Diderot selbst von der Comédie larmoyante übernahm (vgl. oben S. 52).

Auch Lessings Drama könnte den Nebentitel führen Les épreuves de la vertu. Verkannt wegen seiner edelsten Tat und im Kampf mit der gemeinen Not des Lebens muß der Held die Kraft seines sittlichen Wollens bewähren. Und auch hier (vgl. oben S. 39) sind es wesentlich passive Vorzüge, in denen die Größe seines Charakters sich betätigt: Duldermut, Entsagung und eine Selbstlosigkeit, die bis zur Selbstvergessenheit geht. Der rührende Eindruck wird verstärkt durch die hingebende Liebe und Freundestreue, die ihm auch ins Unglück folgt. Und am Ende wird der Tugend der übliche Lohn: Ehre, Reichtum und die Hand der Geliebten.

Wie der Inhalt, so zeigt auch die Komposition die Eigentümlichkeiten der Comédie larmoyante (vgl. oben S. 40). Das Drama bildet nur den Schlußakt einer verwickelten und an tragischen Momenten reichen Lebensgeschichte. Die umfangreichen Voraussetzungen der Handlung werden in einer analytischen Technik allmählich enthüllt, der Schluß der Exposition wird bis zum Höhepunkte der Handlung (Akt IV Sz. 6) aufgespart. Die

endliche Lösung der Verwicklung muß als deus ex machina ein guter Alter bringen.

Ja die Anlehnung an die Comédie larmoyante erstreckt sich bis auf die Aufnahme wesentlicher Einzelzüge aus der École des amis von Nivelle de la Chaussee (vgl. oben S. 36). Auch hier ist der Held ein im Kriege verwundeter Offizier, der in die äußerste Armut gerät und endlich sogar seine äußere Ehre sich geraubt sehen muß. Auch hier hält er nur um so strenger an dem Gebot der inneren Ehre fest und weist schroff die Liebe seiner reichen Braut zurück, bis er ihrer auch äußerlich wieder würdig ist. Auch hier erspart ihm die Geliebte den Vorwurf nicht, er denke in seinem starren Ehrgefühl nur an sich.*)

Diesen Stoff hat dann Lessing nach dem Muster und den Lehren Diderots zu einem Sittenstück erweitert. Wie dieser hat auch er einen einzelnen Stand — den des Soldaten — in den Mittelpunkt der Handlung gestellt und das Wesentliche seiner Existenz zu erschöpfen gesucht. Wie bei Diderot bilden auch bei ihm zunächst die inneren Kämpfe und Leiden, die mit dem Beruf verbunden sind, den dunklen Vordergrund des Bildes, auf dem sich dann nur um so leuchtender sein sittlicher Gehalt und das Glück, das er gewährt, abheben. Und ganz wie jener es wollte, ist auch der dramatische Konflikt aus dem Stande selbst abgeleitet und zu einem allgemeinen moralischen Problem entwickelt, dem

*) Freilich war schon Farquhar in The constant couple von einer ähnlichen Situation ausgegangen: der Colonel Standard, dessen Regiment aufgelöst ist, glaubt mit seinem Offizierspatent auch das Recht auf die Liebe der reichen Lady Lurewell verloren zu haben, während sie unerschütterlich an ihm festhält. Aber über diese äußeren Voraussetzungen geht die Übereinstimmung nicht hinaus. Dem Colonel bleibt der schwere Konflikt, in den Tellheim und Monrose durch die Antastung ihrer Ehre gestürzt werden, erspart. Und wenn auch Farquhar die Verwicklung und Lösung durch einen Ring herbeiführt, so geschieht dies doch in ganz anderer Weise: der Colonel überläßt ihn seinem Rivalen, der ihn der Lady anstecken will, um ihm ihre Untreue zu beweisen; sie entdeckt dadurch in Standard den Studenten, der sie einst als Mädchen verführte und verließ; er erklärt aber sein Verschwinden aus dem verhängnisvollen Zusammentreffen der Umstände, und das „standhafte Paar“ kann sich nun endlich vereinigen.

der Ehre. Endlich wie im Fils naturel der Held, verbittert durch schwere Schicksale, am Leben verzweifelt und ebenso freudlos als selbstlos der Tugend dient, während ihm gegenüber Konstanze den frohen Glauben an eine gerechte Weltregierung und eine göttliche Vorsehung vertritt, so hat auch Lessing den dramatischen Konflikt zu dem Gegensatz zweier Lebensanschauungen erweitert. Ja auch bei ihm kommt dieser Gegensatz in einer großen Disputierszene des IV. Aktes zum Austrag, und wenn auch die heitere Minna die Sache des Optimismus persönlicher führt, als die „philosophische" Konstanze, das Abstrakte und Lehrhafte drängt sich trotzdem etwas über Gebühr hervor.

In einem Punkte hat Lessing sein Vorbild weit hinter sich gelassen. Wohl hatte schon Diderot nicht bloß das Leben innerhalb des Hauses genau der Wirklichkeit nachgebildet, sondern von hier aus Ausblicke auf die öffentlichen Zustände und vor allem auf die geistigen Bewegungen der Zeit eröffnet, aber dieser Versuch war doch über flüchtige Andeutungen nicht hinaus gekommen. Etwas weiter war Voltaire in der Écossaise gegangen. Aber erst Lessing hat seinem Drama den vollen historischen Hintergrund gegeben. Die großen politischen Ereignisse ragen überall unmittelbar hinein in die Handlung, das Wohl und Wehe des einzelnen ist aufs engste mit den öffentlichen Zuständen verknüpft.

II. Der Zusammenhang mit der älteren Komödie.

Aber trotz dieses ernsten Grundcharakters will Lessing seinem Drama die Form der Komödie wahren.

Er verlegte deshalb zunächst die Handlung aus der steifen Enge des Salons auf den alten bequemen Komödienboden des Gasthauses, in dessen lustig bewegtem Treiben erst unlängst Voltaire (s. oben S. 67) seine edle Schottin mit dem Geliebten und dem verlornen Vater wieder zusammengeführt hatte. Er erweiterte ferner die etwas exklusive Gesellschaft Diderots, in die die Vertreter niederer Klassen höchstens als Statisten Eintritt

fanden, durch eine Reihe komischer Nebenpersonen, die lebendig mitspielen. Er prägte in dem Wirt, wie schon Grillparzer bemerkte, (Werke 14⁴, 113), den allgemeinen Komödientypus aus: dienstfertig, aber aufdringlich und geschwätzig, neugierig und geldgierig. Sein Riccaut hat einen langen Stammbaum in der Komödie, von dem Pyrgopolinices des Plautus bis hinab zu dem Baron de Montorgueil des Destouches, sein deutsches Radebrechen hat er zum Teil von Troemers Deutsch-Franzos Toucement und dem englisch radebrechenden Monsieur Marquis in Farquhars Sir Harry Wildair gelernt, und mit seiner Kunst im Falschspielen prahlt er wie M. Toutabas, vicomte de la Case, in Regnards Joueur. Der grobe derbwitzige Bediente der alten Komödie lebt in Just wieder auf, wenn er auch — wie bei Destouches — durch seine treue Anhänglichkeit an seinen Herrn ins Rührende gewandt und dem Charakter des Stücks entsprechend etwas militärisch zugestutzt ist.

Wie bei Marivaux findet die Liebe der beiden Hauptpersonen ihr komisches Pendant in der Liebe der beiden Vertrauten. Von ihnen verrät Franziska am wenigsten Eigenart. Sie ist im wesentlichen die mit nüchternem Verstande und raschem Witz die Launen und Schwächen ihrer Gebieterin beobachtende und persiflierende Zofe, wie sie Marivaux gern zeichnet. Sie hat aber dabei dasselbe gute Herz wie Voltaires Polly in l'Écossaise, und es ist wohl kaum ein Zufall, daß sie sich mit demselben Stolz eine Müllerstochter, wie jene sich eine Bäckerstochter nennt. Dagegen macht sich Lessing völlig frei von der Schablone in der Charakteristik ihres Partners Werner. In seiner Mischung von bürgerlicher Ehrbarkeit und Abenteuerlust, ruhigem Ernst und behaglichem Humor, Steifheit und Herzlichkeit ist er unbedingt die lebensvollste Gestalt des ganzen Dramas, bei der fast jedes Wort einen festen persönlichen Klang hat und die doch zugleich einen ganzen Soldatentypus des Friedericianischen Heeres verkörpert. Kein Wunder, daß gerade an dieser Rolle — mehr als an der Tellheims — die Kunst bewährter Charakterspieler sich gern erprobt hat.

Gleich lustigen Arabesken schlingt sich das Spiel dieser Nebenpersonen um die Haupthandlung und treibt seine Ranken bis tief in ihr Gefüge hinein. Ein paar episodische Szenen sind dabei direkt aus Motiven der italienischen Komödie entwickelt. Just spricht leidenschaftlich im Schlaf und wacht auf über den Bewegungen, die er dazu macht, genau so wie der Bediente Harlekin in Riccobonis Soupçonneux — Lessing hatte die Stelle schon in seiner Theatralischen Bibliothek ausgeschrieben — oder in La Mottes Amante difficile (a. E. des 1. Aktes). Die Fremdenbuchszene (II, 2) ist der Locandiera des Goldoni ziemlich getreu nachgebildet. Aber auch hier macht Lessing das fremde Gut doch zu seinem Eigentum. Er fügt diese Einlagen fest in den Aufbau des Aktes ein, führt sie selbständig weiter aus und weiß auf sie das eigentümliche Kolorit seines Dramas zu übertragen.

Die Hauptpersonen hat Lessing zunächst insofern durchaus im Geiste der Komödie aufgefaßt, als er die Konsequenz und Ausschließlichkeit, mit der Tellheim wie Minna an ihrem Standpunkt — Ehre oder Liebe! — festhalten, bis zu einem Grade übertrieb, wo sie durch ihre Unhaltbarkeit lächerlich wirken. In der Anlage der Charaktere selbst ist freilich das komische Element in beiden sehr ungleich verteilt.

Tellheim wurzelt tief in dem Boden der Comédie larmoyante, wenn auch seine Gestalt durch ihren kraftvolleren männlichen Wuchs weit über die abstrakten Tugendhelden La Chaussees und Diderots hinausragt. Nur leise berührt Lessing bei seinem Helden auch les défauts de ses vertus: eine gewisse Unbehülflichkeit im realen Leben, leichtgläubiges Vertrauen, Gleichgültigkeit gegen das Geld u. s. w. Vor allem versuchte er ihn durch eine größere psychologische Realistik von jener abstrakten Höhe auf das schlicht Menschliche herabzuziehen. Er zeigte, wie er bei aller Festigkeit seines sittlichen Wollens, ja bei einem gewissen Starrsinn doch zugleich abhängig von zufälligen Eindrücken und flüchtigen Stimmungen ist, wie jäh diese oft in ihm umschlagen und wie sprunghaft mitunter seine Entschlüsse wechseln.

Die leise Ironie, mit der Lessing hier über den Charakter Tellheims bei aller durchscheinenden Sympathie einen leichten komischen Schimmer gebreitet hat, setzt die reifste Kunst Molières in seinem Misanthrope mit den Mitteln der vertieften Psychologie des achtzehnten Jahrhunderts fort und leitet hinüber zu der Menschendarstellung des modernen Schauspiels.

Dagegen ist Minna unmittelbar aus der comédie gaie in Lessings Drama gesprungen, und sie vor allem gibt ihm durch ihr Eingreifen in die Handlung den Charakter eines Lustspiels nach dem Geschmacke des Publikums. Nicht wie die tugendsame und weise Constanze in Diderots Fils naturel zieht sie „mit sanft überredender Bitte" den Helden zu ihrem Standpunkt hinüber — sie kann die Abkunft von den kapriziösen Weltdamen des Marivaux nicht verleugnen, zugleich aber fließt in ihren Adern auch ein Tropfen von dem Blute der Lady Lurewell in Farquhars Constant couple. Wie jene nimmt sie keck und siegesgewiß den Kampf mit dem Manne auf, selbstbewußt, ja selbstgefällig weiß sie die Waffen des Weibes mit einer gewissen Bravour zu führen, übermütig läßt sie Witz und Laune spielen. Die Rollen der Geschlechter sind vertauscht: die Frau ist die Werbende, der Mann weicht zurück. Leider lenkt sie auch durch den „Streich", den sie Tellheim spielt, um seine Umwandlung herbeizuführen, das Drama in die Bahnen der alten konventionellen Theaterkomik zurück. Aus L'Amante difficile von La Motte entlehnt Lessing die Fiktion der plötzlichen Verarmung wie das Nebenmotiv der vertauschten Ringe, wenn auch bei letzterem die Erinnerung an Farquhars Komödie mitgewirkt haben mag. Es vollzieht sich damit eine vollständige *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*, die ganze Stimmung der Handlung schlägt mit einem Male um, weder ihre äußeren noch ihre inneren Voraussetzungen passen zu dieser Lösung. Mit einer damals unerhörten künstlerischen Wahrheit hatte Lessing das Bild der jüngsten Vergangenheit entworfen und uns hineinblicken lassen in die Kämpfe und Leiden, mit denen ein großes, weltgeschichtliches Ereignis für den einzelnen verbunden ist. Aus dem

hellen Tageslichte versetzt er uns nun mit einem Male durch einen Salto mortale in eine künstliche Theaterwelt! Und speziell der sittliche Konflikt, den der Held in sich durchkämpfen muß, ist viel zu ernst und tief angelegt, als daß er durch den lustigen Einfall eines zwanzigjährigen Mädchens mit Hilfe eines alten Theaterrequisits sich im Handumdrehen lösen ließe. Dem schwer mit dem Leben ringenden Manne gegenüber erscheint Minnas Auftreten fast wie ein kindisches Spiel. So empfanden es schon nachdenklichere Zeitgenossen. Herder schrieb an seine Braut: „Lessings Minna, die opfere ich Ihnen, das habe ich Ihnen gleich gesagt, ganz auf; meine Minna ists nicht: was kann ich dafür, daß es Lessings seine ist und daß er von den Weibern so schwache, tändelnde und komödienmäßige Vorstellungen hat?" (20. September 1770.)

So ist der Versuch Lessings, in seiner Minna von Barnhelm die alte und die neue Komödie mit einander zu verschmelzen, doch gerade an dem entscheidenden Punkte mißlungen, durch den Guß geht ein klaffender Riß. Das Drama zerfällt in zwei disparate Teile: bis zum Ende des vierten Aktes ist es im wesentlichen ein Charakterschauspiel mit komischen Einlagen; von da an wird es zu einer Posse mit skizzenhafter psychologischer Entwicklung.

Fünftes Kapitel.

Die Welt des Dramas.

I. Der historische Hintergrund.

Lessings Minna von Barnhelm ragt, wie ich schon oben hervorhob, dadurch weit über das Niveau des bürgerlichen Dramas hinaus, daß die großen Ereignisse im Leben des ganzen Volkes unmittelbar eingreifen in das Schicksal des Einzelnen.

Der Konflikt, der den Mittelpunkt der Handlung bildet, wurzelt in den politischen Zuständen der Gegenwart. Das Bild der Zeit ist mit einer Schärfe aufgefaßt, die im Vergleich mit den verschwommenen Umrissen und dem kleinlichen und doch matten Lokalkolorit in den gleichzeitigen Dramen immer aufs neue überrascht. Wir erhalten auch hier, was Schiller, wie er im frohen Gefühl des Gelingens (am 21. September 1798) an Goethe schrieb, in Wallensteins Lager gab „ein lebhaftes Gemälde eines historischen Moments und einer gewissen soldatischen Existenz"! So konnte Goethe im 7. Buche von Dichtung und Wahrheit mit Recht Lessings Drama „die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Gehalt" nennen.

Aber freilich, dies Bild der Zeit ist hier in dem Spiegel der bürgerlichen Komödie aufgefangen, und auf ihm verschieben, ja verzerren sich zum Teil seltsam die Linien der historischen Perspektive, an die heute unsere Auffassung des siebenjährigen Krieges sich gewöhnt hat. Wie es das gute Recht der komischen Weltbetrachtung ist, neben dem Großen und an dem Großen selbst auch das Kleine hervorzukehren und das Heroische als menschlich, ja allzu menschlich uns zu zeigen, so hat Lessings Drama die welthistorische Begebenheit, die seinen Hintergrund bildet, gleichsam von ihrer Kehrseite aus aufgefaßt. Und so ergeht es uns bei der Lektüre der Minna von Barnhelm ähnlich wie Goethe, als er in Leipzig von jenem „wackeren, wohldenkenden und erfahrenen" Offizier, der ihm „den Begriff von Erfahrung klar machen" sollte, vom siebenjährigen Kriege sich erzählen ließ: „Die ungeheuren Ereignisse gewannen, indem sie auf ein einzelnes Individuum bezogen wurden, ein gar wunderliches Ansehen." (Dichtung und Wahrheit B. 7 a. E.)

Diesen Charakter der Minna von Barnhelm als Komödie verkennen diejenigen vollständig, die hier — wie O. Frick — „einen Nachklang aus derjenigen Zeit, welche das Heldenzeitalter des preußischen Volkes genannt werden kann" oder gar — wie H. v. Treitschke — „etwas von dem Lärm des schlesischen Winter-

lagers, von dem Trommelwirbel der Grenadiere des alten Dessauers, den der Knabe schon vor den Fenstern von St. Afra gehört hatte", vernehmen wollen.

Lessing hat mit glücklichem Griff gleich dadurch das Bild des siebenjährigen Krieges in ein eigentümliches Zwielicht, in dem Licht und Schatten in einander spielen, gerückt, daß er die Handlung ein halbes Jahr nach dem Friedensschlusse, im August 1763, vorgehen ließ. Vor die große Vergangenheit, deren Gehalt noch nicht durch die ruhige Erinnerung abgeklärt ist, schiebt sich die nüchterne Gegenwart; nach den gewaltigen Ereignissen fordert jetzt das Alltagsleben mit seinen kleinen Sorgen gebieterisch wieder seine Rechte.

Überall machen sich noch die Nachwehen des Krieges fühlbar. Niemand ist des Friedens recht froh. Man ist der ruhigen Ordnung, des einförmigen Verlaufs der Tage entwöhnt. Nach der Aufregung der letzten Jahre ist eine gewisse Abspannung und Langeweile eingetreten. „Umsonst gehen die Posten wieder richtig, niemand hat etwas zu schreiben" (II, 6).

Aber wenn auch die Gedanken immer und immer wieder auf das jüngst Erlebte zurückschweifen — von alle dem, was jener Krieg uns heute als eine Großtat erscheinen läßt, was auch damals schon zum Teil in Liedern und Erzählungen wiederklang, hören wir in der „Minna von Barnhelm" nichts. Keine der Personen hat ein Wort der Bewunderung für das jahrelange, fast übermenschliche Ringen des größten Feldherrn des Jahrhunderts gegen halb Europa. Wohl schreitet der Geist Friedrichs des Großen auch durch Lessings Drama, aber es ist nicht der große Kriegs- sondern der Friedensfürst, dessen Wirken wir spüren. Sein persönliches Regiment überwacht, leitet und entscheidet alles. Als Minna nach Berlin kommt, ist die erste Vermutung des Wirtes: „Suchen Ihre Gnaden etwas bei des Königs Majestät?" Seine Allwissenheit und Gerechtigkeit sind im Volke sprichwörtlich geworden: „er kennt die verdienten Männer alle." Seine Kabinetsjustiz spricht den Helden frei von der ungerechten Anklage, die auf ihm lastet, und führt die

dramatische Lösung herbei. So rettet auch in Molières Tartufe (V, 7) der Spruch Ludwigs XIV,

dont les yeux se font jour dans les cœurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs,

den armen Orgon aus den Schlingen des Argen.[1] Aber bei Lessing ist nicht bloß das Eingreifen der Person des Königs viel besser motiviert, er ist vor allem auch darin Molière überlegen, daß er in echt komischer Weise zugleich die sehr irdischen Mittel und Wege beleuchtet, wodurch diese Vorsehung auf Erden wirkt. Wir werden in der Fremdenbuchszene (II, 2) in ergötzlicher Weise Zeuge davon, mit welcher Peinlichkeit „eine sehr exakte Polizei" „alles, alles wissen will und besonders Geheimnisse" — aus einem zeitgenössischen Bericht, den Fournier (bei Erich Schmidt I², 768) mitteilt, ersehen wir, daß in der Tat Friedrichs Geheime Polizei ein weitverzweigtes Spioniersystem durch die Wirte ausübte. Nicht umsonst läßt Lessing ferner Riccaut die Bemerkung hinwerfen, que tout dépend de la manière dont on fait envisager les choses au roi. Mag auch das Gewicht dieser Worte durch die Person des Redenden abgeschwächt werden: als endlich die höchste Entscheidung zu Gunsten Tellheims ausfällt, da ist diese „späte Gerechtigkeit" doch nur durch den Zufall bedingt, daß „der Bruder des Königs des näheren von dem Handel unterrichtet war." (V, 9).

Ebenso wie das Drama von König Friedrichs Kriegstaten schweigt, nennt es auch nie den Namen eines seiner Helden, so populär die Gestalten eines Ziethen, Schwerin, Seydlitz waren. Und statt der Tage von Roßbach und Leuthen oder von Kunersdorf und Kollin wird — es klingt wie eine Ironie auf den Ruhm der Schlachten! — nur ein einziges Treffen erwähnt, die „Affaire bei den Katzenhäusern" (1760), Werners großer Tag.

Lessing hat in seiner Komödie nur ein Auge für das Schicksal des einzelnen, des Soldaten und Bürgers. Und mehr als Heldentaten interessieren ihn die sittlichen Zustände, die der große Kampf hervorgerufen hat. Dadurch löst sich ihm das Bild des Kriegs etwas von seiner historischen

Grundlage und gewinnt allgemein-menschliche Bedeutung. Aufopfernder Mut im Kampfe, selbstloses Eintreten für einander, Hunger und Durst auf dem Marsche, die Langeweile der Winterquartiere mit leichten Liebesabenteuern, schonungslose Kontribution in Feindesland und hochherzige Menschlichkeit in der Ausführung der strengen Ordre, verbrannte und ausgeplünderte Bauernhöfe, reiche Beute und rasche Verschwendung — in diesen Umrissen etwa zieht das Erlebte durch die Erinnerung der Mitkämpfer.

Und wie in dem Rückblick auf den Krieg selbst, so vermissen wir heute auch in der Darstellung seiner Folgen das Bewußtsein seiner historischen Größe. Von der erhebenden Wirkung, die Friedrichs Waffentaten hatten, von der patriotischen Begeisterung, die sie hervorriefen, von der Stärkung des preußischen Staatsbewußtseins spüren wir nichts. Auch die Belebung des deutschen Nationalgefühls gegenüber den Franzosen wird kaum flüchtig berührt. Was will es besagen, daß Werner einmal bemerkt, ein Kampf gegen die Türken scheine ihm nicht so lustig wie einer gegen die Franzosen? Man hüte sich auch, die Bedeutung der Riccautszene in dieser Beziehung zu überschätzen. Nur zu leicht übersieht man den oben (S. 84) hervorgehobenen engen Zusammenhang, in dem sie mit der literarischen Tradition steht. Es bedurfte doch wahrlich nicht erst des siebenjährigen Krieges, um die Rolle des französischen Schwindlers in die Komödie einzuführen und ein kräftiges Wort gegen die Verachtung der deutschen Muttersprache einfließen zu lassen.

Dagegen läßt uns das Drama scharf den Riß empfinden, der seit dem Kriege durch Deutschland geht. Die Sachsen sind in Berlin noch seltene Gäste, und der Wirt spricht mit einer Betonung von dem „lieben Sachsen", als ob es in Preußen fast eine Sünde wäre, daher zu stammen. Umgekehrt ist der sächsische Edelmann „den Offizieren von Tellheims Farbe eben nicht gut."

So atmet die Komödie Lessings wahrlich nichts von dem freudigen Stolz auf das Erreichte, in ihr überwiegt durchaus das Unbehagen an der Gegenwart.

II. Der Soldatenstand.

1.

Am schwersten aber haben unter den Folgen des Krieges die zu leiden, die den Sieg erkämpft haben, die Soldaten. Mit dem Friedensschluß sind sie zum Teil überflüssig geworden. Und es sind gerade abgedankte Soldaten, die uns vorgeführt werden. Das Schicksal, das der Pappenheimer in Wallensteins Lager in trotziger Resignation voraussieht (V. 989 fg.), hier ist es erfüllt.

So verweilt Lessings Komödie nicht bei dem, was dem Soldatenstande seinen eigentlichen Inhalt, seine Größe und seinen Glanz gibt, bei dem bewegten Leben im Felde: der Krieg zieht, wie wir sahen, nur in schattenhafter Erinnerung an uns vorüber. Indem das volle Licht der Gegenwart auf das trübe Ende der Laufbahn fällt, tritt das Einseitige und Unsichere dieser nur für einen Ausnahmezustand berechneten Existenz grell hervor. Scheinbar im schroffsten Widerspruch zu dem Titel des Stücks, der uns ein Bild des „Soldatenglückes" verheißt, entfaltet sich hier vor uns die ganze Misère des damaligen Söldnerheeres.

An Stelle mutigen Wagens ist der lähmende Kampf um die tägliche Existenz getreten — ein Kampf, für den der Soldat durch seinen Beruf wenig oder garnicht gerüstet ist!

Die meisten haben in den Wechselfällen des Krieges nichts sparen können, nichts sparen gelernt. Sie sind jetzt in Gefahr zu verkommen. Jedes bürgerlichen Gewerbes entwöhnt, lungern sie in den Gasthöfen herum, versetzen und machen Schulden. Wie tief einzelne von ihnen, die keinen inneren Halt besitzen, sinken können, zu welchen Mitteln sie greifen und in welch kläglichem Kontrast dann das anspruchsvolle Auftreten, die vornehmen Manieren zu ihrer Bettelhaftigkeit stehen, zeigt die Riccautszene in erschreckender Deutlichkeit.

Aber auch die, welche, wie Werner, reiche Beute gemacht und das Ihrige zusammengehalten haben, wissen jetzt mit sich und dem Leben nichts Rechtes anzufangen. „Sie können den Frieden nicht gewohnt werden." In den Aufregungen der

Kriegszeit sind sie für das ruhige Leben des Bürgers und Bauern verdorben. Sie haften nicht mehr an der Scholle, die Abenteuerlust treibt sie in die Ferne.

Endlich vergißt der Dichter auch nicht, um das Soldatenleben von allen Seiten zu beleuchten, die bedrängte Lage der Familie des im Kampf oder an den Folgen seiner Wunden dahingerafften Offiziers uns in einem rührenden, mit der Handlung nur locker verknüpften Situationsbilde vorzuführen (I, 6).

2.

Ebenso kritisch wie die äußeren Lebensbedingungen des Soldatenstandes prüft Lessing die ethischen Faktoren, die in ihm wirksam sind. Er verhüllt den Blick nicht vor den tiefen sittlichen Schäden des Söldnerheeres. Für die Masse ist der Soldatendienst ein Handwerk, dem sie ohne viel Skrupel nachgeht, wo es lohnt. Und die Lust an dem wilden, abenteuerlichen Leben hält sie daran fest (III, 7). Nicht bloß Riccaut ist aus einem Heere zum andern übergegangen und hat in aller Herren Länder gedient — auch Werner ist nach dem Friedensschluß rasch bei der Hand, dahin zu gehen, wo es wieder Krieg gibt und reiche Beute zu holen ist. Schmerzlich empfinden die Besseren diesen Mangel eines natürlichen sittlichen Bandes, das sie an ihren Beruf knüpfte. „Man muß Soldat sein für sein Land oder aus Liebe zu der Sache, für die gefochten wird. Ohne Absicht heute hier, morgen da dienen, heißt wie ein Fleischerknecht reisen, weiter nichts", so urteilt Tellheim, der selbst als Kurländer für Friedrich den Großen gekämpft hat, und bitter fühlt er in dem Schicksal des Mohren von Venedig, der auch „seinen Arm einem fremden Staate vermietete", die Analogie mit dem eigenen heraus (IV, 6). Liebe zu der Sache, für die gefochten wird — was wollte dieses Motiv in der Zeit der Kabinettskriege bedeuten? Mit herber Selbstironie gedenkt er daher der Unklarheit seines Entschlusses: „Ich ward Soldat aus Parteilichkeit, ich weiß selbst nicht für welche politischen Grundsätze" (V, 9).

Die Liebe zum Vaterland vollends tritt in Lessings Drama gänzlich zurück. Keiner der Vertreter des Soldatenstandes wird als Landeskind bezeichnet. Nie wird der Gedanke laut, daß man für den angestammten Herrscher, die Heimat und die Seinen kämpft! Ja — was uns am meisten befremdet — nicht einmal die Begeisterung für den sieg- und ruhmgekrönten Feldherrn, die doch in einem Söldnerheer so oft den Patriotismus bis zu einem gewissen Grade ersetzt, findet in dem Drama des siebenjährigen Krieges irgendwo ihren Widerhall! Wie ganz anders lebt z. B. in Schillers Wallenstein der Name des Friedländers auf den Lippen „der Scharen, die sein Befehl gewaltig lenkt", wie beherrscht seine Herrscherpersönlichkeit die Gedanken, die Phantasie aller bis zum gemeinsten Mann, wie sucht man in charakteristischen Anekdoten sein Wesen sich zu vergegenwärtigen! Und von diesem Geiste lebte doch auch etwas in dem Heere Friedrichs des Großen! Mag man die künstliche Begeisterung von Gleims Preußischem Grenadier nicht hoch anschlagen wollen, die einfachen Soldatenlieder aus jener Zeit beweisen es. Ebensowenig verspüren wir etwas von der Verehrung und Liebe zu einzelnen berühmten Generalen, wie sie uns z. B. in dem Volksliede, das um Schwerins Heldentod in der Schlacht bei Prag klagt, so ergreifend entgegenklingt.

So sind die Soldaten Lessings weder preußisch noch auch nur „Fritzisch gesinnt" (wie Goethe im 2. Buch von Dichtung und Wahrheit es ausdrückt). Nur in dem Steifen, Parademäßigen, das Werner bei seiner Meldung an Minna annimmt, ist flüchtig mit gutmütigem Spott die preußische Zucht gestreift. Eben darauf zielt Minnas Bemerkung über den gestiefelten und unfrisierten Tellheim „er sehe gar zu brav (d. h. natürlich „feldmäßig"), zu preußisch aus."

Indem Lessing das sittliche Leben der Soldaten loslöste von dem lebendigen Zusammenhang mit Heimat, Volk und Herrscher, blieb ihm nur übrig, es an den Stand selbst zu knüpfen. Er zeigt, wie aus dem Bewußtsein, einer engen, fest in sich geschlossenen Gemeinschaft anzugehören, ein scharf aus-

geprägtes Ehrgefühl sich entwickelt, das eine Fülle von sittlichen Beziehungen in sich schließt.

Wir finden dieses Ehrgefühl in naiverer Weise wirksam in den unteren Schichten des Heeres. Ein lebendiges Standesbewußtsein beseelt auch den gemeinen Mann. Stolz sieht er auf den Bürger herab. Selbst der Packknecht Just erhebt im Gespräch mit dem Wirt den Anspruch, als „Herr Just" von ihm angeredet zu werden. Sittlich vertieft erscheint dieses Standesbewußtsein bei Werner. Mit Verachtung weist er den Vorschlag einer gemeinen Rache zurück: an „sengen und brennen" mag der Packknecht denken, aber nicht der wahre Soldat (I, 12).

Ihren ganzen sittlichen Reichtum entfaltet die Soldatenehre in dem Verhältnis der Mannschaft zu dem Offizier. Es ist bezeichnend für die individualistische Ethik des achtzehnten Jahrhunderts, daß Lessing, der an dem Zusammenhang des einzelnen mit der größeren Gemeinschaft des Volkes und Staates achtlos vorüberging, gerade jenes engere Verhältnis so liebevoll zu einem Idealbilde ausgestaltet und gezeigt hat, welche hohe sittliche Bedeutung es haben kann.

Die äußere Subordination erscheint hier verinnerlicht und vertieft zu persönlicher Verehrung und Treue. Bei allem, auch im Privatleben noch durchscheinenden Respekt verkehren die Soldaten mit dem Offizier zutraulich, offen und freimütig. Sie setzen im Felde ihr Leben freudig für ihn ein, teilen mit ihm den letzten Schluck aus der Feldflasche und bewahren ihm, auch wenn die Bande des Dienstes gelöst sind, die alte Hingebung. Jedes Unrecht, das ihm zugefügt wird, empfinden sie als ihr eigenes, und selbstlos opfern sie ihm das eigene Gut (III, 8).

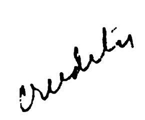
In dem Offizier selbst vollendet sich die Soldatenehre. Nicht ohne Schärfe hebt Lessing hervor, daß sie die einzige unerschütterliche Grundlage seines sittlichen Handelns ist. Das Kriegsleben, die oft harten Erfahrungen des Dienstes, die alle Illusionen von Ruhm und äußerer Anerkennung zerstörten, haben seinen Helden erkennen lassen, „daß ein Soldat aus Neigung für die Großen ganz wenig, aus Pflicht — d. h. hier aus äußerer Dienstpflicht

— nicht viel mehr, aber alles seiner eigenen Ehre wegen tut" (IV, 6). Diese „eigene Ehre" ist danach nichts anderes als das Bewußtsein des persönlichen sittlichen Wertes, die Selbstachtung. Daraus ergibt sich von selbst die Forderung der strengsten Pflichterfüllung. Lessing verweilt nicht bei den äußeren Pflichten des Berufes, ihre Erfüllung ist ihm selbstverständlich. Ihm kommt es vielmehr darauf an, zu zeigen, wie der Offizier sie verinnerlichen und erweitern und mit den höheren Pflichten der Menschlichkeit in Einklang bringen soll. Von diesem Gesichtspunkt aus faßt er seine Stellung zu den Untergebenen auf. Die treue Verehrung, die sie ihm entgegenbringen, verdient und vergilt der Offizier durch die Hingebung, mit der er in allen Beziehungen sich ihrer annimmt. Er verkehrt leutselig mit dem Gemeinen, als Kamerad ja als Freund mit seinem Wachtmeister. Er sucht seine Untergebenen sittlich zu erziehen und sie zu der eigenen hohen Auffassung vom Soldatenstande emporzuheben (III, 7). Er sorgt für den erkrankten Mann und unterstützt die durch den Krieg verarmten Angehörigen (I, 8). Und im Gefecht „wagt er sein Leben für den gemeinsten Soldaten," wenn er ins Gedränge gekommen ist (III, 7).

So wie er seinen Leuten menschlich nahe tritt, so vergißt er auch den Feinden gegenüber nie das Gebot der Menschlichkeit. Mit Milde und Schonung geht er bei Requisitionen vor (IV, 6).

So ist das Ehrgefühl des Offiziers, wie es Lessing als Ideal vorschwebt, weit erhaben über die konventionelle Standesehre. Von einem verschiedenen Ausgangspunkte gelangt er zu derselben Strenge der sittlichen Forderung, wie Kant in seinem kategorischen Imperativ der Pflicht.

Wie notwendig dies strenge Ehrgefühl in einem Leben ist, das durch keine natürlichen sittlichen Grundlagen getragen wird, und wie deshalb auch eine gewisse Einseitigkeit, Härte und Schärfe, die dieses Ehrgefühl wohl annehmen kann, entschuldigt werden muß, hat Lessing wiederholt angedeutet. Er läßt uns namentlich an dem Bilde des verkommenen Aventuriers ermessen,



wie tief der einzelne ohne diesen Halt sinken kann. Flüchtiger weist er darauf hin, daß in den unteren Schichten des Heeres dies ideale Motiv den Ausbrüchen der Roheit nicht zu steuern vermag, daß der persönliche Einfluß auch des besten Offiziers in dieser bunt zusammengewürfelten Soldateska seine Grenzen hat und Komplotte und Desertionen in der Kompanie nicht zu verhüten imstande ist.

Freilich auf die tiefen inneren Mängel und Schäden des preußischen Heeres den Blick zu lenken vermeidet er. Vor allem sieht er völlig hinweg über die furchtbare, mitunter bis zu grausamster Härte gesteigerte Strenge der Disziplin, von der uns zeitgenössische Schilderungen ein so abstoßendes Bild geben. Begreiflich genug! Vor dem Gedanken an die sehr realen Mittel, durch die allein man damals diese ganze, locker zusammengefügte und schwerfällige, ja widerspenstige Soldatenmaschinerie zu einem gefügigen Werkzeug in der Hand der Führer machen zu können meinte, hätte jenes sittliche Idealbild, das die bürgerliche Komödie von dem Soldatenstande entwarf, sich zu einem schönen Traum verflüchtigt.

Dazu kommt, daß Lessings Drama den Soldatenstand künstlich isoliert. Seine sittlichen Vorzüge wirken um so uneingeschränkter, als es an jedem genügenden Gegenbilde und damit an einem rechten Wertmesser fehlt. Hinter und neben ihm steht kein Volk. Weder in die arbeitenden noch in die schaffenden noch in die leitenden Kreise eröffnet sich ein Ausblick. Der Adel ist nur am Ende des Stückes flüchtig durch den sächsischen Grafen vertreten. Charakteristisch für seine behagliche Gleichgiltigkeit gegen das Wohl und Wehe seines Vaterlandes ist die Flucht nach Italien, um den Kriegsunruhen in der Heimat zu entgehen. Der einzige Vertreter des Bürgertums im Drama, der Wirt, ist, wie ich schon oben (S. 84) erwähnte, fast ganz im allgemeinen Wirtscharakter gehalten. Die wenigen Züge, die ihm die Komödie dazu noch geliehen hat — die peinliche Gewissenhaftigkeit in allen Dingen, die eine hohe Polizei betreffen, der untertänige Respekt vor des Königs Majestät und die fast abergläubische

Bewunderung seiner Allweisheit, die Kriecherei vor den Reichen und Vornehmen, die Unterwürfigkeit gegen die Soldaten während des Kriegs und die hartherzige Gleichgiltigkeit gegen den abgedankten Offizier — alle diese Züge erheben diese Nebenfigur nur zu einem etwas überladenen Abbilde des Spießbürgers jener Zeit.

3.

Wieder drängt sich der Vergleich mit Wallensteins Lager auf, den ich schon vorher gelegentlich gezogen habe. Wie bei Schiller, so empfangen wir auch bei Lessing ein künstlich verengertes Weltbild. Aus dem in seinen Lebensbedingungen und Lebensanschauungen in sich abgeschlossenen Stand des Soldaten öffnet sich uns kaum ein flüchtiger Ausblick in die ruhigen Kreise gleichmäßiger Arbeit und nützlichen Schaffens. Hier wie dort ist jenem Stande bei aller Unsicherheit seiner äußeren Existenz eine unverkennbare Überlegenheit gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft geliehen. Aber während bei Schiller das trotzige Freiheits- und Selbstgefühl, das nur durch den allmächtigen Willen einer genialen Herrschernatur leicht und doch fest gebändigt wird, dem Zuschauer den Eindruck einer über das gewöhnliche Maß gesteigerten Daseinskraft und Daseinslust gibt, hat Lessing vielmehr in aller Ungebundenheit, ja Zerfahrenheit dieses Lebens den festen Kern, die selbstlosen Tugenden der Hingebung, Opferwilligkeit, Treue und Pflichterfüllung zur Erscheinung gebracht. So erhält in der bürgerlichen Komödie auch der Soldat ein etwas ehrbares, ein fast „bürgerliches Air“, und die Abweichungen von diesem Typus sollen als Ausnahmen gelten. Und wenn den Grundakkord des Schillerschen Vorspiels trotz seiner komischen Elemente ein heroisches Pathos bildet, das in den stürmenden Anapästen des Schlußchors so kampfesfroh und todesverachtend ausklingt, so liegt über der Lessingschen Komödie die etwas matte Stimmung moralischer Rührung.

Gewiß, eine weite Kluft trennt die wilden Söldnerbanden

des dreißigjährigen Krieges von den stehenden Heeren des achtzehnten Jahrhunderts. Aber es ist doch mehr der Unterschied der Zeiten und der Persönlichkeit der Dichter, in denen die historischen Zustände sich spiegeln, als der Unterschied der letzteren, der in dem verschiedenen Bilde des Soldatenlebens bei beiden zum Ausdruck gelangt. Beide wollten ein Idealbild geben. In der einseitigen, moralisierenden Auffassung des Soldatenlebens in Lessings „Minna von Barnhelm" verrät sich ebenso der Geist der Aufklärungszeit wie die kritische Persönlichkeit des Dichters. Anderseits in dem Freiheits- und Selbstgefühl des „auf sich allein stehenden" Mannes, das Schiller seinen Friedländern leiht, sehen wir bei ihm noch die Stimmungen der Sturm- und Drangzeit, von denen seine Jugendwerke getragen sind, nachwirken.

Ein Jahrzehnt später geht sein Pathos dann über in die patriotische Begeisterung der Befreiungskriege. In den aus diesem Geiste geschaffenen Soldatengestalten Heinrichs von Kleist tritt an Stelle des heimatlosen Söldners des achtzehnten Jahrhunderts der Typus des preußischen, des deutschen Kriegers zuerst in die dramatische Dichtung ein.

Sechstes Kapitel.

Die Begründung des dramatischen Konfliktes.

I. Der Held.

Das Ehrgefühl bildet, wie wir sahen, den sittlichen Kern des Soldatenstandes; aus dem Ehrgefühl wird konsequent auch der dramatische Konflikt entwickelt.

Wie die Tragödie ihre schärfsten Konflikte aus der einseitigen Verfolgung einzelner sittlicher Ideen und ihrem Zusammenprallen mit anderen, an sich ebenso berechtigten ableitet, so ist es auch eine der höchsten Aufgaben der Komödie, die menschliche Schwäche und Einseitigkeit aufzudecken, die selbst dem idealsten Streben an-

haftet, und die Grenzen und Schranken zu zeigen, die ihm in dieser realen Welt, wo alles bedingt ist, gesetzt sind. Eine solche Prinzipienkomödie ist Lessings Minna von Barnhelm. Er faßt hier, wie wir sahen, den Begriff der Ehre in seinem höchsten Sinn als die Ehre vor sich selbst, als die unbedingte Selbstachtung, die auf dem Bewußtsein der strengsten Pflichterfüllung beruht. Aber zugleich mit der Größe zeigt er uns auch die Beschränktheit dieses sittlichen Ideals. Wie weit reicht die Bedeutung der Ehre? Ist sie ein absolutes Gut im Leben des Mannes? Das sind die Fragen, welche die Handlung der Komödie in uns aufregt.

Um dieses Problem so rein als möglich aufzustellen und bis in seine letzten Konsequenzen zu verfolgen, müssen wir einen Fall setzen, wo die Ehre gleichsam ganz auf sich gestellt ist, wo alle äußeren Lebensgüter — Reichtum, Stellung, Gesundheit, vor allem aber die äußere Ehre — genommen sind. Wie weit vermag die innere Ehre den Verlust dieser Güter aufzuwiegen und dem Leben noch Gehalt und inneres Glück zu geben? Man sieht, es ist im Grunde die, auf ein spezielles Lebensgebiet bezogene, allgemeine ethische Frage: Wie weit vermag der Idealismus über die Außenwelt sich zu erheben? Oder, wie man es damals schulmäßig ausdrückte: wie weit vermag die Tugend sich selbst zu genügen?

In dem Schicksal eines preußischen Offiziers hat Lessing dieses Problem auf der einen Seite so vollständig durchgeführt, daß die Handlung fast wie ein Schulfall wirkt, auf der andern Seite aber doch den Lebensgang seines Helden so sehr den eigentümlichen Verhältnissen seiner Zeit angepaßt und ihn so individuell ausgestaltet, daß wir ihn als einen ganz persönlichen mitempfinden. Er hat zunächst in einer umfangreichen Vorgeschichte, die sich in den ersten vier Akten enthüllt, die Entwicklung seines Charakters angedeutet und die Bedeutung, welche die Ehre für ihn gewinnen mußte, begründet. Auch die Entstehung des Konfliktes legte er vor den Beginn der Handlung. Die Komödie selbst stellt nur den Höhepunkt und die Lösung der Verwicklung dar.

1.

Lessing hat seinen Helden von vornherein von allen natürlichen sittlichen Beziehungen gelöst, um so den Boden frei zu machen für eine allein auf sich selbst ruhende Sittlichkeit. Der reiche kurländische Edelmann ist äußerlich von niemandem abhängig. Mit seiner Familie scheinen ihn nur ganz lockere Bande zu verknüpfen. Seiner Heimat ist er entfremdet. Nicht ohne Grund läßt ihn Lessing aus Kurland stammen, das damals erst ohnmächtig hatte zusehen müssen, wie die mächtigen Nachbaren um seinen Besitz stritten, bis ihm dann Rußland einen Fürsten gegeben hatte, der meist in Petersburg weilte und sich kaum um die Regierung kümmerte. Die Zeitgenossen verstanden es, daß in einem Sohne dieses Landes die Vaterlandsliebe keine Wurzeln schlagen konnte. — Aber auch der Fürstendienst vermochte Tellheim nicht zu locken. Ihm waren „die Großen sehr entbehrlich", und „sein ganzer Ehrgeiz war, ein ruhiger und zufriedener Mensch zu sein." (IV, 6. V, 9.)

Dennoch ist er Soldat geworden. Nahe nebeneinander lagen ja in jener Zeit die idyllischen und die heroischen Stimmungen — man denke an Ewald von Kleist und an Schillers jugendliche Helden! Auch Tellheim hat die „Ruhmbegierde" (II, 9) ergriffen. Aber dies Motiv der Leidenschaft wird bei ihm doch überwogen durch einen bewußten sittlichen Zweck. Er sieht in dem Soldatenstande eine Schule für den Charakter, in der er die Weichheit seines Wesens, die er als Schwäche empfindet, überwinden will. Er hegt die Überzeugung, „daß es für jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine Zeitlang zu versuchen, um sich mit allem, was Gefahr heißt, vertraulich zu machen und Kälte und Entschlossenheit zu lernen." (V, 9.)

Die Bewunderung Friedrichs des Großen, die „Parteilichkeit" für seine Sache (V, 9. III, 7) — später spottet er über die Unklarheit dieses letzteren Motivs — führten ihn unter dessen Fahnen. Aber nie wollte er „aus diesem Versuche eine Bestimmung, aus dieser gelegentlichen Beschäftigung ein Handwerk

machen". Deshalb blickt er mit Verachtung auf die landsknechtmäßige Auffassung seines Berufs, die bei dem Söldnerheere jener Zeit so leicht sich ausbildete: „Ohne Absicht heute hier, morgen da dienen, heißt wie ein Fleischerknecht reisen, weiter nichts". Deshalb ist er ferner unberührt geblieben von dem Standesbewußtsein gegenüber dem Bürgertum, das damals oft so unleidlich hervortrat und auch im Stück z. B. durch Werner gelegentlich so naiv sich ausspricht. Und bitter scheint sich ihm im geheimen doch mitunter das Bewußtsein aufgedrängt zu haben, daß keine natürliche Verpflichtung ihn dem Waffendienst zugeführt, er „seinen Arm und sein Blut einem fremden Staate vermietet habe" — die Parallele wenigstens, die er, in Gedanken verloren, von einer zufälligen Äußerung Minnas aus zwischen sich und Othello zieht (IV, 6) klingt ganz so, als ob er damit eine alte Wunde seines Herzens enthüllte.

Je lockerer die äußeren sittlichen Bande sind, die ihn an seinen Beruf knüpfen, um so ausschließlicher bestimmt sein Handeln die Rücksicht auf die „eigene Ehre", das Bewußtsein des persönlichen sittlichen Wertes, das aus der unbedingten Pflichterfüllung erwächst. In Tellheim hat Lessing seine ideale sittliche Auffassung der Offiziersehre verkörpert, die ich oben S. 97 entwickelte. Il a le caractère de son état! (S. 58.) Die Charakteristik müßte die dort angeführten Einzelzüge wiederholen. Ich hebe hier nur noch hervor, daß Tellheims Ehrbegriff in seiner tiefen Innerlichkeit ihm nicht bloß gebietet, die Pflichten seines Berufes im höchsten Sinne zu erfüllen, sondern sie zugleich mit den Pflichten der Menschlichkeit in Einklang zu setzen. Als er daher einmal Befehl erhält, in einigen Ortschaften Thüringens die Kontribution mit der äußersten Strenge einzutreiben, schießt er, ohne sich lange zu besinnen, die fehlende nicht unbeträchtliche Summe aus eigener Tasche vor (IV, 6).

Nur leise deutet die Komödie auf die Kehrseite dieses Idealismus hin. Tellheim zeigt den kleinen Verhältnissen des Lebens gegenüber eine gewisse stolze Gleichgiltigkeit und Unbehilflichkeit. Er achtet das Geld wenig, er tritt stattlich, ja

verschwenderisch auf, seine Equipierung ist glänzend, zahlreiche Bediente folgen ihm. Sorglos überläßt er ihnen die Wirtschaft, und leicht ist er zu betrügen. Wenn ferner Minna ihn überreden will, die 2000 Pistolen, die er den Ständen vorgeschossen hat, als den Verlust eines Spielabends anzusehen: hätte Lessing sie wohl auf diesen Gedanken verfallen lassen, wenn nicht auch dieser Zug sich dem ihm vorschwebenden Bilde von Tellheims Charakter organisch einfügte?

Zunächst schien das Leben diesen lebensfrohen Idealismus des Helden zu bestätigen. Wie ihm seine Leute mit aufopfernder Hingebung (III, 7) und Treue anhingen, so gewann ihm jene hochherzige Tat Herz und Hand des edelsten Mädchens: sie liebte ihn schon um dieser Tat willen, noch ehe sie ihn gesehen (IV, 6). Er stand da als „ein blühender Mann, vor dem die Schranken der Ehre und des Glücks geöffnet waren" (II, 9). Das Ende des Kriegs sollte die Erfüllung seiner Wünsche bringen.

Da muß er plötzlich sich alles entrissen sehen. Ein Schuß lähmt ihm den Arm. Sein Regiment wird bei dem Friedensschluß aufgelöst, er wird abgedankt. Seine Bedienten betrügen und verlassen ihn. Endlich muß er auch seine Ehre angetastet sehen, angetastet wegen der ehrenhaftesten Tat seines Lebens: er soll sich von den Ständen haben bestechen lassen! Er muß „sein Ehrenwort geben, sich nicht eher von Berlin zu entfernen, als bis man ihn völlig entladen habe". Die Untersuchung zieht sich in die Länge, und seine Mittel beginnen zu versiegen.

Findet Tellheim in dieser Lage an der inneren Ehre nun in der Tat den Lebenshalt, den er in ihr suchte? Die Frage, von der wir ausgingen, ist damit dramatisch gestellt; wie beantwortet sie die Komödie?

2.

So hoch sie die sittliche Kraft des Helden auch im Leiden stellt, so will sie doch, fern von jedem abstrakten Idealismus zugleich seine menschliche Einseitigkeit und Schwäche, das Selbstsüchtige und Verkehrte in seinem Streben aufdecken.

1. So läßt sie ihn echt menschlich die ganze Wucht des Verlustes empfinden. Tellheim vermag weder mit der stolzen Gelassenheit des Philosophen sich in das Bewußtsein seiner Tugend zu hüllen, noch mit der stillen Ergebung des Gläubigen — wie Nathan — in das über ihn Verhängte als in eine göttliche Schickung sich zu fügen. Wenn er auch äußerlich sein Los trägt, ohne zu murren, innerlich ist er von dem Schlag, der fast das Resultat seines ganzen Lebens zu vernichten scheint, aufs schwerste verwundet.

Eine tiefe Verbitterung überkommt ihn. Er denkt nur an das, was er verloren, nicht an das, was er gewonnen hat, die Anerkennung der Besten, die Liebe Minnas. Ärgernis und verbissene Wut umnebeln seine Seele; Zweifel an Tugend und Vorsehung, Menschenhaß und Menschenverachtung wollen sich seiner bemächtigen. Es tritt jetzt — so würde man es heute auffassen — der sehr begreifliche Rückschlag ein gegen den hochgestimmten Idealismus, der bisher ihn getragen hatte, und führt ihn zu einem moralischen Pessimismus, ohne daß indessen diese Lebensstimmung zu einer Lebensanschauung sich ausgestaltete. Bis zu dieser letzten Konsequenz den Konflikt zu vertiefen und zu erweitern, entsprach weder den Voraussetzungen von Tellheims Lebens- und Bildungsgang, noch fügte es sich in den Rahmen der Komödie.

Es verrät sich hier die innere Schwäche der selbstbewußten Sittlichkeit Tellheims. Der Gedanke an das Gute, das er getan, vermag ihm keine Befriedigung, keinen Trost zu gewähren. Fast scheint es, als ob „eine gute Tat ihn reuen könnte, weil sie üble Folgen für ihn hat“ (IV, 6). Es zeigt sich hier, daß sein sittlicher Standpunkt im letzten Grunde ein selbstischer ist. Bei aller Selbstlosigkeit fehlt ihm doch das wirklich Altruistische; die Rücksicht auf die eigene sittliche Würde überwiegt die Hingabe für die anderen.

2. Die Enge und Schroffheit seines sittlichen Prinzips kommt am schärfsten zum Ausdruck da, wo es in Konflikt tritt mit anderen sittlichen Rücksichten, mit Freundschaft und Liebe.

Indem er auch ihnen gegenüber einseitig die innere Ehre wahren, nur dem Gebote der Pflicht folgen will, bringt er sich nicht nur im Unglück um die Früchte dieser höchsten Lebensgüter, sondern ist geradezu in Gefahr, sie selbst ihrem Wesen nach aufzuheben und zu zerstören.

a) Er verkennt den Wert der Freundschaft, wenn die Liebe derer, die ihm im Unglück treu geblieben und bereit sind, mit ihm das Letzte zu teilen, ihm keinen rechten Trost zu bieten vermag. Er verkennt ebenso die Rechte der Freundschaft, wenn er in seiner verzweifelten Lage jede Hilfe zurückweist. Er sieht nicht ein, daß das abstrakte Gebot der Pflicht „man muß nicht borgen, wenn man nicht wiederzugeben weiß", (dessen Verbindlichkeit noch Kant in seiner Metaphysik der Sitten S. 54 umständlich darlegen zu müssen meint) seine festen Grenzen hat in einem sittlichen Verhältnis, dessen innerstes Wesen auf der gegenseitigen Verpflichtung, auf Liebe-Geben und Nehmen beruht. Er ahnt in seiner starren, stolzen Selbstlosigkeit nicht, wie verletzend sein Verhalten auf den Freund wirken muß.

Neben dieser prinzipiellen Unhaltbarkeit von Tellheims Standpunkt tritt die komische Übertreibuug und Schwäche, mit der er ihn im einzelnen geltend macht, zurück. Es wirkt lächerlich, wenn Tellheim Werner gegenüber, der, wie der Augenschein lehrt, für sein Geld gar keine Verwendung hat, dem obigen allgemeinen Grundsatz noch die besondere Begründung gibt: „Am wenigsten muß man von einem borgen, der sein Geld selbst braucht" (III, 7). Und zu dem idealen Motiv gesellt sich doch auch die Rücksicht auf die äußere Ehre: „Es ziemt sich nicht, daß ich dein Schuldner bin". Aber gleichzeitig scheut er sich doch nicht, wie Werner (III, 7) und Just (I, 12 a. f.) hervorheben, „sich lieber in der Leute Mäuler zu bringen", dadurch daß er dem Wirt monatelang die Zeche schuldig bleibt.

b) Derselbe Konflikt wiederholt sich in Tellheims Verhältnis zu Minna. Hier verwickelt ihn sein einseitiges Ehrgefühl in noch schwerere Widersprüche.

Zunächst macht sich gerade hier der unlösliche Zusammen-

hang der äußeren und inneren Ehre geltend. Mag man abstrakt neben der inneren Ehre die äußere zu einem ἀδιάφορον herabdrücken, mag man auch persönlich über den Verlust der letzteren sich hinwegsetzen wollen: im praktischen Leben, bei dem lebendigen Wirken für andere, besonders aber in Beziehung auf geliebte Wesen, deren Los eng an das eigne geknüpft ist, kann jener Verlust nimmermehr gleichgiltig sein.

So empfindet es Tellheim mit Recht als eine Pflicht gegen die Geliebte, über die ihn keine Leidenschaft hinwegtäuschen darf, die vom Glück Verwöhnte nicht in sein Elend mit hinabzuziehen und ihren Namen mit seinem bescholtenen zu verbinden. Und ebensowenig duldet die Pflicht des Mannes gegen sich selbst, das Opfer ihres Lebensglückes von ihr anzunehmen und durch ihre Liebe und ihren Reichtum sich das ersetzen zu lassen, was das Leben ihm geraubt hat.

Aber neben der Stimme der Ehre sollte er auch die des Herzens hören. Er sollte selbstlos, aber darum nicht auch lieblos handeln. Die Pflicht gebot ihm, Minna ihr Wort zurückzugeben, bis seine Ehre wieder hergestellt war. Statt dessen bricht Tellheim ohne ein Wort der Erklärung jede Verbindung mit seiner Braut ab; er zieht den Verlobungsring vom Finger, aber er sendet ihn nicht zurück. Er bedenkt nicht, welche Sorgen und Zweifel sein plötzliches Verstummen in ihr wecken, welches Gerede es bei ihren „Landsmänninnen" hervorrufen, in welche peinliche Lage sie, die noch immer an ihr Wort gebunden ist, durch sein rätselhaftes Verschwinden schließlich geraten muß.

Tellheims Handlungsweise ist hier so rücksichtslos, daß es uns schwer wird, sie noch zu verstehen. Schon das einfachmenschliche Empfinden mußte ihn dazu drängen, zwischen sich und der Braut ehrlich und offen Klarheit zu schaffen. Vollends eine echte, tiefe Liebe mußte das unabweisbare Bedürfnis fühlen, in einer nicht bloß für den Mann, sondern auch für die Geliebte verhängnisvollen Lebenskrisis mit rückhaltlosem Vertrauen sich ihr zu eröffnen. Aber Lessing hat nichts getan, um uns das so befremdende Verhalten seines Helden zu erklären. Auch sonst

vermeidet er geflissentlich, in verworrene Seelenzustände tiefer einzudringen. Es ist, als ob er sich scheute, Empfindungen, über die seine Personen selbst sich nicht klar sind, Gedanken und Willensregungen, die sie sich selbst nicht eingestehen mögen, im Drama klar zu entfalten. Namentlich in der Exposition tritt er vielfach mit Postulaten an den Leser heran; aber auch in der Handlung selbst, so sorgfältig, ja peinlich meist der äußere Pragmatismus durchgeführt ist, so aphoristisch ist mitunter die innere Motivierung. Versuchen wir es, die Entwicklung, die vielleicht dem Dichter vorschwebte, aus der Situation Tellheims und seinem späteren Auftreten Minna gegenüber abzuleiten.

Was ihn abhält, sich seiner Braut zu entdecken, ist wohl wesentlich das, wie ich zu Anfang hervorhob (S. 105), mit furchtbarer Schwere auf ihm lastende Bewußtsein seiner Ehrlosigkeit. Sein stolzes Selbstgefühl kann den Gedanken nicht ertragen, als Bettler und Entehrter vor die Geliebte zu treten, und die Leidenschaft ist noch zu mächtig in ihm, als daß er selbst das Bild zerstören könnte, das sie von dem Manne hegt, dem sie ihre Bewunderung und Liebe schenkte. Der bittre Zweifel an den Menschen, der sich unter den herben Erfahrungen der letzten Monate in sein Herz gefressen hat, läßt auch das Vertrauen auf Minnas Hochherzigkeit wanken und hindert ihn, mit rückhaltloser Offenheit ihr seine Lage zu entdecken. Durchzieht dieser Zweifel doch die ganze Szene des Wiedersehens (II, 9); ist er doch wie betäubt von einem ungeahnten Glück, als er sehen muß, daß sie dennoch an ihm festhält. Und schließlich: noch ist ja die Entscheidung nicht gefallen, von Tag zu Tag sieht er mit banger Hoffnung dem Ausgang der Untersuchung entgegen: soll er demselben vorgreifen und ohne zwingende Not einen Schritt tun, der für Minna ebenso schmerzlich wie für ihn selbst sein muß? Und endlich ist es zu spät, sein Schweigen noch zu brechen, Monate sind darüber hingegangen, eine unübersteigliche Kluft hat sich zwischen ihm und seiner Braut gebildet.

Es liegt eine tiefe, echt komische Ironie darin, daß der Mann, der überall im Leben nur die innere Ehre zum Wegweiser seines Handelns nehmen will, hier den Weg nicht findet, den jedem der gewöhnliche Ehrbegriff vorschrieb. Unmerklich, halb willenlos hat er sich unter dem Bann der Verhältnisse in eine Schuld gegen die Geliebte verstrickt.

II. Das Gegenspiel: Minna.

So gipfeln die Widersprüche, in die sich Tellheims Ehrgefühl verwickelt, in dem Konflikt mit der Liebe. Um diesen Konflikt dramatisch zum Austrag zu bringen, hat Lessing dem Helden in seiner Geliebten einen Gegenspieler gegeben, der ebenso einseitig wie jener die Forderung der Ehre auch das Recht und die Pflicht der Liebe vertritt.

Diese Stellung Minnas in der Komposition des Dramas wird gewöhnlich nicht in ihrer vollen Bedeutung gewürdigt. Daß sie als Gegenbild zu Tellheim gedacht ist, konnte natürlich niemandem entgehen; daß sie aber zugleich das komische Gegenbild zu ihm sein soll, wurde nicht beachtet. Goethes Wort, Lessing habe „in Tellheim die Ansichten seiner Zeit und Welt im Punkt der Ehre, in der Minna seinen eigenen Verstand zum Ausdruck gebracht", bestimmte lange die Auffassung ihres Charakters und damit des ganzen Dramas. Minna wird dadurch zur eigentlichen Heldin gemacht, die mit überlegener Weisheit die Einseitigkeiten ihres Geliebten behandelt und durch ein wohlberechnetes Spiel seine Heilung herbeiführt. Am weitesten geht in dieser Auffassung wohl Kuno Fischer, wenn er Minna „eine seltene, in ihrer Klarheit über alles eingebildete Unglück erhabene Natur" nennt — als ob Tellheims Unglück nur in seiner Einbildung bestände! — und „unter allen Frauengestalten unserer Dichtung keine wüßte, die er mit ihr darin vergleichen möchte". Verführt hat zu dieser Ansicht offenbar der leichte Humor, mit dem Minna über den Konflikt, in dem der ernste Mann sich abringt, sich erheben zu können meint, die liebenswürdige Beredsamkeit, mit der sie ihre Sache vertritt, und die fröhliche

Zuversicht, mit der sie in einem scherzhaften Spiel rasch und mühelos die Verwicklung zu lösen unternimmt. In Wahrheit aber steht der komische Dichter bei alledem seiner Heldin mit derselben Ironie gegenüber wie seinem Helden; Recht und Unrecht sind zwischen beiden gleichmäßig verteilt; Minna wirkt nicht bloß subjektiv, sondern auch objektiv komisch.

1.

In flüchtigeren Umrissen als bei Tellheim, aber doch ebenso konsequent hat Lessing den Charakter Minnas für die Rolle, die sie spielen soll, angelegt. Die Voraussetzungen sind etwas schablonenhaft. Natürlich ist sie ebenso schön und geistreich, wie reich und vornehm. Nicht bloß die Not und die kleinlichen Sorgen des Daseins, sondern auch ernstere Lebenskämpfe sind ihr erspart geblieben. Unter der nachsichtigen Hut ihres Oheims und Vormundes, der sie zu seiner Erbin bestimmte, durfte sie allen Eingebungen ihres Herzens unbeschränkt folgen. So hat Lessing die selbstbewußte Sicherheit in dem Auftreten seines zwanzigjährigen Edelfräuleins zu motivieren gesucht.

Dem Kinde des Glücks hat er zugleich die Kunst verliehen, glücklich zu sein und zu beglücken. Seine Minna weiß — in scharfem Gegensatze zu Tellheim — den Blick von den düsteren Seiten des Lebens abzulenken und ihn auf den lichten verweilen zu lassen. Sie hat gefunden, daß die meisten Leiden nur auf Übertreibung beruhen (IV, 6). Sie versteht auch „schlechte Menschen zu ertragen", indem sie „ihre gute Seite aufsucht" oder ihre Fehler milde deutet (IV, 3). Ja sie hat sich eine Art „lachender Philosophie" gebildet: sie weiß, daß „das Lachen uns vernünftiger erhält, als der Verdruß" (IV, 6). Aber „man kann auch lachend sehr ernsthaft sein". Ihr Humor, der das Leben so leicht zu nehmen scheint und auch wohl gelegentlich in Mutwillen sich verliert, gründet sich, wie jeder echte Humor, auf eine tief sittliche und religiöse Lebensauffassung. Ihre frohe Lebenszuversicht wird getragen von dem festen Glauben an die ursprüngliche und unverlierbare Güte der menschlichen Natur und an das Walten

einer gütigen Vorsehung auf Erden, die „den ehrlichen Mann immer schadlos hält, und öfters schon im Voraus“. So vertritt sie den gläubigen Optimismus jener Zeit. Aber dieser Optimismus, wenn er auch mitunter etwas abstrakt sich äußern mag, ruht bei ihr im letzten Grunde, wie jede tiefere Lebensanschauung, auf ihrem persönlichen Verhältnis zur Welt und findet wiederum in ihm seine Betätigung. Die Liebe bildet den innersten Kern ihres Wesens, die hingebende, opferfreudige Liebe, die nicht an sich, an die eigene Ehre noch sonst irgendwelche äußere Rücksichten denkt, sondern nur an das Wohl des anderen.

Indessen dieser Liebe haftet noch viel jugendlich Überspanntes, Unreifes und Selbstisches an. Sie hat sich noch nicht zu der vollen Klarheit, dem Ernst und der Tiefe des Empfindens durchgerungen. Sie ist vor allem noch viel zu selbstbewußt, sie vermag sich noch nicht mit vollem Verständnis in das Wesen einer fremden Individualität zu versenken und gleitet noch zu leichtherzig und oberflächlich über die realen Verhältnisse, über die schwereren Kämpfe und Leiden des Lebens hinweg. Das zeigt sich schon bei flüchtigeren Berührungen mit der Außenwelt. Die Not, wo immer sie ihr erscheint, erweckt in ihr sofort ein fast leidenschaftliches Mitgefühl. Sie kann sich des eigenen Glückes nicht freuen, ohne alsbald „für den ersten blessierten armen Soldaten“ eine reiche Gabe zu spenden (II, 3). Aber Lessing deutet doch gleichzeitig mit unverhohlener Ironie darauf hin, welchen Täuschungen und Mißgriffen sie ausgesetzt ist, wenn sie einem offenbaren Schwindler und Lumpen, den Franziska auf den ersten Blick richtig taxiert, eine größere Summe aufbringt, damit er sie — für sie verspiele! Ihr Zartgefühl steigert nur seine Frechheit und verführt ihn „sie für seines Gleichen zu halten“ (IV, 3).

Den ganzen hochfliegenden Idealismus ihrer Liebe entfaltet sie in ihrem Verhältnis zu Tellheim, aber auch hier verrät sich ihre Schwäche.

Ihre Liebe zu ihm trägt zunächst einen rein geistigen

Charakter. Nur aus moralischen Motiven, aus der Bewunderung von Tellheims hochherziger Tat ist sie erwachsen: ja Minna „liebte ihn um dieser Tat willen, noch ehe sie ihn gesehen hatte" (IV, 6). In der Bewunderung seiner Tugenden — und ihm fehlt in Minnas Augen keine! (II, 1) — findet sie auch im Drama ihren wesentlichsten Ausdruck. In ihrem Idealismus kennt diese Liebe keine Rücksicht auf die Außenwelt. Mutig setzt sich das sächsische Edelfräulein über alle Schranken hinweg, die weibliche Sitte oder die politischen Verhältnisse zwischen ihr und dem Geliebten ziehen: sie kommt ungeladen in eine Gesellschaft, wo sie ihn zu finden hoffen kann, und verlobt sich mit dem Fremden, dem Offizier des Feindes.

Sie bewährt die Kraft ihrer Liebe, als alle äußeren Umstände in ihr den Glauben an den Geliebten erschüttern mußten. Kurz nach dem Abschluß des Friedens hat er ihr zum letzten Mal geschrieben. Seitdem sind Monate vergangen. Was sie innerlich gelitten hat, verrät sie in dem Gespräch mit Franziska zu Beginn des 2. Aktes („Ach seit dem Frieden hat er mir nur ein einziges Mal geschrieben — — — daß er mir nur einmal, nur ein einziges Mal geschrieben!"), so sehr sie sich zwingt, ruhig, ja heiter zu scheinen.*) Trotzdem hat sie keinen Augenblick an seiner Treue gezweifelt: als Franziska sie auf die Möglichkeit vorbereiten will, daß Tellheim für sie verloren sei, versteht sie sie gar nicht — ihre einzige Befürchtung ist, er könne tot sein. Aber auch dieser Befürchtung gibt sie nicht Raum; sie sucht sich das Ausbleiben der Nachrichten einfach durch die Verwirrung der militärischen Verhältnisse nach dem Friedensschluß zu erklären.

*) Daß es während dieser Zeit auch an Angriffen von außen nicht gefehlt hat, mag man aus dem Vorwurf schließen, den sie später (IV, 6) halb scherzend Tellheim macht: „Sie könnten eines so häßlichen Streiches fähig sein, daß Sie mich nun nicht wollten? . . . Meine Landsmänninnen würden mit Fingern auf mich weisen. Das ist sie, würde es heißen, das ist das Fräulein von Barnhelm, die sich einbildete, weil sie reich sei, den wackeren Tellheim zu bekommen" u. s. w. Die Schauspielerin wird in diesen Worten auch aus dem Scherz eine gewisse Wehmut und Bitterkeit mit hervorklingen lassen.

Und als ihr Oheim aus Italien, wohin ihn die Kriegsunruhen vertrieben hatten, zurückgekehrt ist, bestimmt sie ihn, trotz seines Preußenhasses seine Einwilligung zu ihrer Wahl zu geben und sie nach Berlin zu begleiten, um den Verlorenen zu suchen.

2.

Soweit führt die Vorgeschichte das Verhältnis Minnas zu Tellheim. Ich deute nur kurz im Voraus die Grundlinien der weiteren Entwicklung an.

Die verzweifelte Lage, in der sie ihn findet, ruft zunächst die ganze selbstlose Opferwilligkeit ihrer Liebe wach. Nicht bloß ihren Reichtum bietet sie ihm an, sie will die Seine sein trotz der Kluft, die sie jetzt von ihm trennt, trotz des Makels, der seiner Ehre anhaftet. Aber hart an die Selbstlosigkeit grenzt hier das Selbstgefühl. In ihrer Liebe sieht sie ein absolutes Gut, in dem der Mann nun auch einen vollen Ersatz finden soll für alles, was ihm das Leben geraubt hat. Ihre Liebe verkennt ganz das Recht seiner Persönlichkeit, sie will nicht verstehen, daß er nicht bloß der Empfangende sein kann, sondern den Wert seines Daseins sich selbst schaffen muß. Und dieses Selbstgefühl raubt ihrer Liebe auch die Fähigkeit, sich vollkommen in Tellheims Lage zu versetzen und mit tiefer herzlicher Teilnahme seine Seelenkämpfe mitzufühlen. Der Humor, mit dem sie die Leiden des Geliebten hinwegzuspotten sucht, läßt mitunter die Wärme des Gemüts vermissen und vermag dem Schwergetroffenen keinen Trost zu bringen; er erscheint oberflächlich, ja wirkt mitunter fast verletzend. So vermag sie auch schlechterdings nicht den sittlichen Ernst und die innere Berechtigung in Tellheims Handeln zu begreifen, wenn er in seiner jetzigen Lage ihr entsagen zu müssen glaubt. Die Selbstlosigkeit ihrer Liebe, die dem Geliebten alles opfern will, vermag die gleiche Selbstlosigkeit des Mannes nicht zu würdigen, die dieses Opfer nicht annehmen kann, das, wie er fürchtet, die Geliebte ins Unglück stürzen muß.

So bildet der Charakter Minnas in jeder Beziehung einen

klaren Gegensatz zu dem Tellheims. Wie jener die Ehre des Mannes, so überspannt sie die Liebe der Frau zu absoluter Bedeutung; wie jener verkennt auch sie die Rechte und Pflichten des anderen; wie bei ihm mischt sich auch bei ihr Stolz und Selbstgefühl in die höchste Selbstlosigkeit; bei aller Liebe verfällt sie in Lieblosigkeit und vergißt, was das einfachste menschliche Empfinden gebietet.

Siebentes Kapitel.

Die dramatische Entwicklung des Konfliktes.

I. Der Ausbruch des Konfliktes.

1.

Unmerklich, halb willenlos hatte sich Tellheim durch sein Ehrgefühl unter dem Zwang der Verhältnisse in einen Konflikt mit der Liebe zu verstricken begonnen. Die Handlung des Dramas setzt damit ein, daß sie den Helden zu einem entscheidenden Schritte führt, durch den dieser Konflikt gleichsam akut wird.

Es beginnt gerade in dem Augenblick, wo Tellheims Not ihren Gipfel erreicht hat. Er ist, wie der Wirt es kalt ausdrückt, „ein Offizier, mit dem es zu Ende geht" (Akt II, Sz. 2). Aller Mittel entblößt, ist er am letzten Abend von ihm aus seiner letzten Zuflucht in demütigendster Weise verdrängt. Wie Riccaut ist er „mis sur le pavé". Obdachlos hat er die Augustnacht im Freien kampiert. So ist er „in einer Stimmung, wo er leicht zu verleiten wäre, gegen die Vorsicht zu murren" (Akt I, Sz. 6).

Da führt ihn Lessing gleich in der ersten Szene mit dem zusammen, der ihn zuletzt am tiefsten gekränkt hat. Tellheim wollte eigentlich den Wirt „nicht wieder mit Augen sehen" (I, 4). Nun ist er doch gezwungen, bei Tagesanbruch noch einmal in das verhaßte Haus zurückzukehren, um seinem Bedienten die

nötigen Aufträge zu geben. Der Zufall läßt ihn gerade eintreten, als Just seinem Zorn gegen den Wirt Luft zu machen beginnt. Der laute Zank mit dem ordinären Manne berührt ihn widerwärtig. Dies Gefühl gibt ihm sofort äußerlich seine vornehme Sicherheit wieder. Und wenn er sich dann von demselben Manne, der ihn gestern Abend hinauswarf, heute wegen des inzwischen in seinem Pulte entdeckten Geldes kriechend umschmeichelt sieht, so überkommt ihn ein Gefühl des Ekels, das ihn nur mit Verachtung auf ihn herabsehen läßt. So tritt er denn mit einer Ruhe auf, daß sein Bedienter den Herrn „gar nicht mehr erkennt" (Sz. 4). Ebenso scharf und bestimmt verweist er Just zur Ruhe, wie er mit geschäftsmäßiger Kürze die geschwätzige Zudringlichkeit und Dienstbeflissenheit des Wirtes rasch abschneidet.

Freilich, das folgende Gespräch mit seinem Diener verrät uns, wie wenig diese stolze Haltung in der Introduktionsszene doch seinem Inneren entspricht. Die Hilflosigkeit konnte kaum bittrer sich äußern, als wenn Tellheim, nach dem anfänglichen Widerwillen gegen Justs maßlose Wut auf den Wirt, mit trüber Selbstironie halb und halb auf seine Rachegedanken eingeht und ihm zugleich offen bekennt, daß er dem Nichts gegenüberstehe. Aus dieser müden Vertraulichkeit reißt ihn plötzlich Justs gutgemeinte Äußerung „er könne mit Werners Gelde machen, was er wolle, auf seine Verantwortung!" Sein tief verwundeter Stolz bäumt sich leidenschaftlich auf bei dem Gedanken, daß man ihn schon als einen verschämten Bettler ansehe, dem man in versteckter Weise eine Hilfe bieten müsse, und diese Empfindung wird noch gesteigert durch die täppische, fast begönnernde Art, in der sein Bedienter ihm zuredet, das anvertraute Geld für sich zu verwenden. So gibt er ihm barsch seinen Abschied.

Gerade jetzt, wo er schroff jede Hilfe von sich gewiesen, gegen jede Teilnahme sich verschlossen hat, trifft ihn der Besuch der Witwe seines Stabsoffiziers, die ihm den Tod ihres mit ihm innig befreundeten Gatten anzeigen und dessen Schuld an ihn abtragen will. Diese Szene, die man nur als ein rührendes

Situationsbild auffaßt, das Tellheims Edelmut veranschaulichen solle, fördert doch leise aber bedeutsam die innere und äußere Handlung des Aktes.

Schon die Art, wie er die Nachricht von dem Tode seines Freundes aufnimmt, gewährt einen tiefen Einblick in seinen Seelenzustand. Kein wärmeres, herzlicheres Wort der Teilnahme will über seine Lippen; nur das hastig dreimal, am Schlusse jeder Rede, halb mechanisch wiederholte: „kann ich Ihnen worin dienen?" läßt erkennen, daß unberührt von seiner Stimmung doch der alte Drang zu helfen fast instinktiv noch in ihm mächtig ist — auch da, wo er doch kaum eine Möglichkeit sehen kann, ihn zu betätigen. Erst als er von den letzten Augenblicken ihres Gatten hört, beginnt er weicher zu werden, wenn er auch den echten Ton vollen Mitempfindens noch nicht findet. Ja, die Erwähnung der Liebe, mit der der Sterbende seiner gedachte, martert ihn: „Hören Sie auf, Madame! Weinen wollte ich mit Ihnen gern, aber ich habe heute keine Tränen! Verschonen Sie mich!" In dieser inneren Hilflosigkeit, unter diesem Bann der Empfindungen erneuert er nur um so hastiger und dringender die Frage, ob er ihr nicht helfen könne? Und gerade in dieser Stimmung bietet ihm die Witwe die Bezahlung der Schuld ihres Gatten, die sie erst unter den schwersten Opfern ermöglicht hat. Wir können ihm nachfühlen, daß es für ihn trotz seiner Not jetzt seelisch unmöglich ist, das Geld anzunehmen. Er muß es ja fast wie eine innere Befreiung empfinden, daß sich ihm doch noch unverhofft eine Gelegenheit bietet, ihr zu „dienen"! Und nun findet er auch Worte, sie zu beruhigen, ihr jede Beschämung durch seine Wohltat zu ersparen; nun wird ihm die Erinnerung an die Freundschaft, die ihn mit dem Toten verband, lebendig; nun gedenkt er liebevoll der Waise des Freundes.

Beim Abschied bricht noch einmal seine ganze Hoffnungslosigkeit durch, wenn er die Marloff „nicht bitten will, ihm Nachrichten von ihr zu geben, weil sie zu einer Zeit kommen möchten, wo er sie nicht nützen kann". Da blitzt ihm der Gedanke an die noch immer ausstehende Entscheidung seines Prozesses

auf und eröffnet ihm die wenn auch noch so unbestimmte Aussicht, ihr doch vielleicht weiter helfen zu können. Sofort fingiert er, daß Marloff auch noch Forderungen an die Regimentskasse habe, die zugleich mit den seinigen befriedigt werden müßten, um so neue Wohltaten in schonender Form vorzubereiten.

Wer die tiefe innere Bewegung, die diese ganze Szene durchzittert, in sich durchlebt, der wird über ihre dramatische Bedeutung nicht in Zweifel sein können.

Dem Schicksal, das den Mann persönlich getroffen hat, tritt hier der Schmerz der kranken Frau um den Tod ihres Gatten und die Sorge um das Los ihres Sohnes gegenüber und lenkt die Gedanken, die bisher um das eigene Leiden kreisten, auf ein anderes, größeres Leid. Was Tellheim später, nachdem er Minnas angebliches Unglück erfahren, von sich bekennt: „Ärgernis und verbissene Wut hatten meine ganze Seele umnebelt . . . . aber das Mitleid, mit dem finsteren Schmerze vertrauter, zerstreut die Nebel," das gilt in beschränkterer Weise schon von dieser Szene: „die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!" Und mit der Möglichkeit zu positiver sittlicher Tat, die sich ihm, der sich bisher nur in unfruchtbarer Uneigennützigkeit verzehrte, hier bietet, erwacht auch wieder in ihm die sittliche Kraft und belebt aufs neue das Bewußtsein seines sittlichen Wertes. — Für die äußere Handlung aber hat die Szene die Bedeutung, daß jetzt Tellheim selbst sich die letzte Möglichkeit abschneidet, sich anders als durch Versetzung des Ringes von dem Wirte zu lösen. So wird, was sonst nur unter dem Zwang der Verhältnisse geschehen wäre, zu einer freien Tat, und das ehrenhafteste Motiv tritt entschuldigend zu der äußeren Not.

Wie tief aber doch, trotz der inneren Erhebung in dieser Szene, das Mißtrauen gegen sich selbst in Tellheim noch wurzelt, zeigt das kurze Selbstgespräch, das den Auftritt abschließt (Szene 7): er zerreißt den Schuldschein, weil er fürchtet, „daß eigener Mangel ihn doch vielleicht einmal verleiten könnte, Gebrauch davon zu machen".

Wenn in Szene 6 das Mitleid den Bann löste, der seine

Seele gefesselt hielt, so schmilzt ihn in Szene 8 völlig die Rührung über Justs selbstlose Treue und demütige Dankbarkeit. Vergebens versucht er, sich gegen ihn zu verhärten, indem er seine Fehler mit den schroffsten Namen bezeichnet — bei der Geschichte von dem Pudel „muß er endlich aufhören, ihm gram zu sein: es gibt keine völligen Unmenschen!"

Da klingt schrill in diese weichere Stimmung die Botschaft der fremden Herrschaft, die ihn verdrängt hat (Szene 9). Der Bediente bringt ihm „was wir immer bringen, wenn wir nichts bringen, ein Kompliment". „Seine Herrschaft weiß zu leben", und so „soll er ihn um Verzeihung bitten." Peinlicher konnte Tellheim wohl kaum an das letzte bittere Erlebnis erinnert werden. Wie eine schneidende Ironie muß ihm diese Höflichkeit erscheinen. Sie ist ihm (Szene 10) „empfindlicher als die Grobheit des Wirts". Neben der phrasenhaften Verlogenheit, die er darin findet, muß ihn die Erscheinung dieses Bedienten, der den Namen seiner Herrschaft sich zu merken für überflüssig hält, weil er „aller sechs Wochen eine neue zu haben" pflegt, wieder in seiner Menschenverachtung bestärken. Und endlich muß dessen Andeutung, seine Herrin suche hier ihren Bräutigam, wenn sie auch durchaus keinen Verdacht in ihm weckt, doch indirekt ihn an Minna erinnern, ihm die Verlassenheit und Sehnsucht seiner Braut vergegenwärtigen.

So stürmen die quälendsten Empfindungen auf ihn ein, und in dem Wirbel derselben hat er nur den einen klaren Gedanken: „Mache, daß wir aus diesem Hause kommen!" So reift rasch der Entschluß in ihm „die einzige Kostbarkeit, die ihm übrig ist", zu versetzen. Wohl fühlt er schmerzlich, was er damit hingibt („nie hätte ich geglaubt, einen solchen Gebrauch davon zu machen"), aber das Verhältnis zu Minna ist ja doch in Wirklichkeit schon gelöst, die Veräußerung des Ringes nur das letzte Glied an einer langen Kette von äußeren und inneren Wirrnissen. Der Auftrag, den er Just vor seinem Abgang erteilt, die Pistolen beim Umzug nicht zu vergessen, verrät uns, daß er in seiner verzweifelten Lage bereits den äußersten Schritt ins

Auge gefaßt hat. Aber der Dichter will uns mit dieser Perspektive nicht entlassen. Darum muß Tellheim noch einmal umkehren und Just die Sorge für den Pudel auftragen: wir fühlen, die weicheren Empfindungen haben in ihm noch die Oberhand, von dem Gedanken an das Ende ist es noch weit bis zum Entschluß.

Der Konflikt des Helden mit der Liebe konnte dramatisch nicht schärfer einsetzen, als dadurch, daß er das Zeichen der Treue löst, das ihn an die Geliebte knüpfte. Er hat damit seine Schuld gegen sie vollendet. Aber zugleich hat er doch in der schlimmsten äußeren und inneren Not auch die sittlichen Kräfte bewährt, die uns seine Erhebung verbürgen.

2.

Gerade hier knüpft Lessing das Gegenspiel an. Die psychologische Entwicklung Minnas zeigt allerdings nicht die Feinheit und Sorgfalt, mit der das Aufkeimen und Reifen des Entschlusses in Tellheim motiviert ist, indessen entsprach auch ein rascherer, ja etwas stürmischer Gang ihrem Charakter.

Wir finden sie nach einer schlaflosen Nacht in schlechtverhehlter Erregung. Alle ihre Gedanken drehen sich nur um Tellheim, durch alle Wendungen und Abwege des Gespräches lenkt sie immer wieder auf ihn (II, 1). Da muß sie durch den Wirt erfahren, daß er in der äußersten Not seinen Verlobungsring versetzt hat. Ihr erster Gedanke ist natürlich ihm zu helfen, leidenschaftlich möchte sie alles, was sie besitzt, für ihn hinwerfen. Kaum aber ist der Wirt gegangen, ihn zu holen, da überkommt sie wie ein Rausch das Bewußtsein des Glückes, ihn wieder zu haben. „Sie weiß nicht, wo sie vor Freude ist.“ Sie möchte, daß alle Welt sich mit freute, sie drängt Franziska Geschenke auf, sie gibt ihr Geld „für den ersten armen blessierten Soldaten“ — nur an eins denkt sie nicht mehr, an das Unglück ihres Geliebten! Erst Franziska muß sie daran erinnern. Die „wollte sich von Herzen gern mitfreuen“, aber der Gedanke „wie haben wir den Mann wiedergefunden!“ verfolgt sie, sie ahnt, was er gelitten haben mag und noch leidet. Minna fühlt deut-

lich den darin liegenden Vorwurf: „Ich bin nur verliebt, und du bist gut!“ (II, 2—5). Aber dieser Eindruck vermag doch nicht in ihr zu haften. Als sie von Just Tellheims Nähe erfahren hat, beherrscht sie nur noch das Bewußtsein ihres Glückes. Wenn Franziskas Anblick sie noch einmal an Tellheims Unglück erinnert, so daß sie halb mechanisch die Worte „er jammert dich?“ wiederholt, so weist sie doch jetzt den Gedanken, der ihr vorhin noch wie ein Vorwurf klang, schnell von sich ab: „Mich jammert er nicht: Unglück ist auch gut: vielleicht, daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alles wiederzugeben!“ Und halb verschämt, halb kokett beginnt sie das Glück vertrauter Liebe vorzuempfinden, sie spricht mit Bewußtsein von ihrer Schönheit und den Reizen des Negligees (II, 7).

In jähem Wechsel wirbeln die verschiedenartigsten, zum Teil sich widersprechenden Empfindungen in ihr durcheinander: sie ist „zärtlich und stolz, tugendhaft und eitel, wollüstig und fromm.“ Mit einer für seine Zeit bemerkenswerten psychologischen Realistik hat Lessing diesen Sturm der Empfindungen ausgemalt — freilich verleugnet seine Heldin doch darin ihre Abstammung nicht, daß sie über ihre Erregung reflektiert, ja diese Reflexionen sogar in sentenziöse Form zu fassen vermag. Nur in dieser Beziehung hat sie Lessingschen Verstand, wie eben alle seine Gestalten! Im übrigen aber ist sie nur das leidenschaftliche Weib, das, hingerissen von dem Glück seiner Liebe, neben dieser Liebe für nichts mehr Raum hat. Vor diesem Glück versinkt so völlig das Unglück des Geliebten, daß sie nicht einmal fragt, was ihn betroffen hat, und kein Wort des Mitleids von ihren Lippen fällt. Sie ahnt gar nicht, welche Leiden und Kämpfe ein Mann zu durchleben haben kann: in naivem weiblichen Selbstvertrauen sieht sie für alle Wunden seines Lebens in ihrer Liebe das Allheilmittel!

3.

So ist der Konflikt von beiden Seiten vorbereitet. Bei der ersten Begegnung zwischen Minna und Tellheim (II, 8—9) kommt er zum Ausbruch.

Ganz erfüllt von dem Glück des Wiedersehens eilt Minna Tellheim entgegen. Weder für die lästige Gegenwart des Wirtes noch für die auffallende äußere Erscheinung ihres Verlobten — dem es noch später (III, 10) Franziska ansieht, daß er die Nacht draußen kampieren mußte — hat sie ein Auge. Und auch in Tellheim bricht beim Anblick Minnas die lange zurückgedrängte Leidenschaft mit elementarer Gewalt hervor. Ganz unvorbereitet, ahnungslos mußte ein Zufall ihn mit seiner Braut zusammenführen; nur so war ihm jede Möglichkeit genommen, sich gegen die Liebe zu wappnen, nur so konnte sie über sein verdüstertes Gemüt ihre volle Macht beweisen. Vor dem unmittelbaren beseligenden Gefühl des Wiedersehens ist für einen Augenblick alles, was ihn von ihr trennte, wie ausgelöscht. Allerdings nur einen Augenblick dauert diese Selbstvergessenheit — aber der Eindruck des Erlebten bleibt doch unzerstörbar in ihm haften, so sehr er dagegen ankämpft.

Der Anblick des Wirtes reißt ihn rasch aus dem glücklichen Traum. In grausamster Weise muß gerade seine Anwesenheit ihn in die harte Wirklichkeit zurückführen, denn an seine Person knüpfen sich die letzten bitteren Erlebnisse von der Vertreibung aus diesem Hause an bis zur Versetzung des Ringes. Und in demselben Augenblick, wo Tellheim wieder zum Bewußtsein seiner Lage erwacht, beginnt auch in ihm der Kampf gegen die Liebe. Er führt ihn in doppelter Weise, erst nur defensiv, dann, von Minna gedrängt, geht er zur Offensive über.

Tellheim möchte zunächst die Liebe ganz verleugnen. Plötzlich, ohne jede Vermittlung, schlägt er einen fremden Ton an. Scheu und verwirrt, aber zugleich kalt und förmlich fragt er Minna, als ob die ganze Vergangenheit vergessen sei, nach dem Grunde ihrer Anwesenheit. Entschlossen ringt er sich, auch wenn seine Stimme vor dem letzten Worte stockt, das beschämende Geständnis seines Elends ab, um so sofort eine unübersteigliche Schranke zwischen ihnen zu errichten. Mit unbarmherziger Klarheit zieht er endlich f ü r s i c h daraus als Konsequenz die Pflicht der Entsagung.

Ganz im Einklang mit ihrem früheren Verhalten ignoriert zunächst Minna einfach Tellheims Entschluß und seine Begründung mit dem Hinweis auf seine verzweifelte Lage. Für sie gibt es nur eine Frage: ob er sie liebe oder nicht. Nur einen Augenblick, als seine Äußerungen einem wirklichen Zweifel Raum geben, gerät ihre frohe Sicherheit ins Wanken, und sie fällt in „einen widrigen, melancholischen Ton." Hastig, inquisitorisch ringt sie ihm das Geständnis seiner Liebe ab. Mit dieser Gewißheit ist sie aber auch völlig wieder beruhigt. Dieser Tatsache gegenüber ist ihr alles übrige nebensächlich, und im leichtesten, lustigsten Tone greift sie daher jetzt auf die Gründe seiner Entsagung zurück. Sie ist von vornherein überzeugt, daß all sein Unglück gegen ihre Liebe federleicht wiegen werde. Getragen von einem naiven Selbstvertrauen, das der humoristische Ton nur leicht verschleiert, tritt sie dem Manne mit der Zumutung entgegen, in der Liebe den vollen Ersatz für alle Verluste zu finden, ein Lebensgut, das alle anderen entbehrlich macht. „Nun, mein lieber Unglücklicher, Sie lieben mich noch und haben Ihre Minna noch und sind unglücklich? . . . Sie läßt sich träumen, Ihr ganzes Glück sei sie. Geschwind kramen Sie Ihr Unglück aus! Sie mag versuchen, wieviel sie dessen aufwiegt".

So läßt Lessing hier Minna selbst klar und bestimmt die Frage formulieren, auf die sich der Konflikt des Dramas konzentrieren soll, und damit Tellheim offen herausfordern. Dieser bleibt die eigentliche Antwort zunächst noch schuldig — sie erfolgt erst in der parallelen Szene bei der Wiederbegegnung beider (IV, 6) — und erwidert ihre Herausforderung mit einer Herausforderung seinerseits. Ihr Spott hat ihn verwundet, ihre Fröhlichkeit quält ihn; darin, daß sie so leichthin von seinem Unglück sprechen kann, das sie doch noch gar nicht einmal kennt, sieht der Unglückliche nur die Unfähigkeit des Glücklichen, sich liebevoll in fremden Schmerz hineinzufühlen. So überkommt ihn das alte Mißtrauen, der Zweifel, ob ihre Liebe ihm auch in sein Unglück folgen könne. Indem er den von ihr angeschlagenen humoristischen Ton nun auch seinerseits aufnimmt, aber in bitterem

Sarkasmus weiter führt, läßt er sie den Gegensatz zwischen der Lage, in der sie ihn einst geliebt hat, und seiner jetzigen so schneidend als möglich empfinden. Mit grausamer Selbstverhöhnung zerlegt er sich gleichsam in zwei völlig von einander verschiedene Personen („Sie nennen mich Tellheim; der Name trifft ein . . . . Dieser Tellheim bin ich ebensowenig, als ich mein Vater bin" u. s. w.); nur vorübergehend, wenn er die glückliche Zeit berührt, in der er ihre Hand gewann, schlägt er einen weicheren und volleren Ton an, um dann um so kürzer und schärfer, jedes Wort langsam abwägend, seinen jetzigen Zustand in vier inhaltsschwere Worte („der Verabschiedete, der an seiner Ehre Gekränkte, der Krüppel, der Bettler") zusammenzupressen und daran nun seinerseits die prüfende und zweifelnde Frage zu knüpfen, ob die Liebe, auf die sie pocht, denn auch wirklich stark genug sei, ihm jetzt noch ihr Wort zu halten.

Aber je schroffer er ihr seine Lage zum Bewußtsein zu bringen sucht, um so weniger vermag er sie von dem Ernst derselben zu überzeugen. Ohne sich einen Augenblick in ihrem siegesgewissen Humor beirren zu lassen, überbrückt sie die Kluft, die er eben so jäh zwischen ihnen aufriß, unerschrocken mit dem fröhlichen Wort: „Deine Hand, lieber Bettler!"

Überwältigt von diesem Übermaß von Liebe und Güte, an das er nicht mehr zu glauben wagte, fühlt Tellheim die Kraft seines Widerstandes erlahmen. Und doch muß ihm ihr Verhalten zugleich als eine „Unbesonnenheit" erscheinen, die zu benutzen eine „Niederträchtigkeit" wäre. Nur in rascher Flucht sieht er die Möglichkeit, seinem Entschluß treu zu bleiben.

Minna kann und will es erst nicht glauben, daß er sie verlassen könne, und zieht zärtlich „die Hand des Träumers an ihre Brust". Er reißt sich los, und die erst so Siegesgewisse bleibt in völliger Verzweiflung, halb besinnungslos zurück. (II, 9; III, 3.)

So hat sich der Konflikt bis zur offenen Trennung entwickelt. Indessen in Wahrheit ist die Liebe in Tellheim aufs neue wieder aufgelebt, gerade in seiner leidenschaftlichen Flucht verrät sie ihre Kraft.

II. Der Höhepunkt.

1.

Die Gründe seiner Entsagung waren bisher von Tellheim zwar mit dem leidenschaftlichsten Nachdruck, aber doch nur in dunkeln Andeutungen hervorgehoben und von Minna in ihrer Bedeutung kaum beachtet, geschweige denn verstanden. Der jähe Abbruch des Streites muß in ihm das Bedürfnis zurücklassen, diese Gründe ihr nachträglich genauer darzulegen. So sendet er ihr einen Brief (III, 1). Zum erstenmal empfindet er das Bedürfnis, ihr zu beichten und ihre Billigung zu finden. Und die Eile, womit er diesen Schritt tut, vor allem aber die ängstliche Spannung, in der er den Erfolg desselben erwartet und die ihn sehr bald sogar in das verhaßte Haus zurücktreibt (Sz. 7), in die unmittelbare Nähe der Geliebten, wo er ihr jeden Augenblick wieder begegnen kann, ja muß — alles dies zeigt deutlich genug, welche noch uneingestandene Wandlung in ihm vorgeht.

In dieser Stimmung führt ihn Lessing mit Werner zusammen. Gerade jetzt, wo die Liebe ihn mit leiser Macht zu Minna zieht, tritt auch die Freundschaft an ihn heran und macht ihre Rechte geltend. Ehe der Hauptkonflikt des Dramas zum Austrag kommt, soll der kleinere Konflikt zu Ende geführt werden; seine Lösung soll die des ersteren vorbereiten.

Lessing hatte seinen Helden schon in Akt I (Sz. 4) in eine ähnliche Situation gebracht: die Wiederholung dient hier wie so oft dazu, die inzwischen eingetretene Wandlung uns zu vergegenwärtigen. Wie dort Justs täppisches Eintreten für Werners Hilfe Tellheims Stolz aufs heftigste gereizt hatte, so muß ihn hier Werners eignes Verfahren noch tiefer verletzen. Nimmt dieser doch seine Zuflucht zu einer plumpen Lüge, die dadurch nicht feiner wird, daß er dabei noch seine eigennützige Armut gegen Tellheims Wohlhabenheit ausspielt. Die erste Wirkung ist denn auch eine ganz ähnliche wie dort: Tellheim ist empört — Lessing malt in der szenarischen Bemerkung die Erregung aus — und zwingt mit schulmeisternder Strenge Werner zum

Bekenntnis seiner Lüge. Lessing hat die Selbstgerechtigkeit in dieser Zurechtweisung zunächst dadurch ironisiert, daß Tellheim selbst es in diesem Augenblick mit der Wahrheit nicht ganz genau nimmt, wenn er vorgibt, die Marloff habe ihn bei Heller und Pfennig bezahlt. Dann aber läßt er die übertriebene Strenge seines sittlichen Urteils über eine so harmlose und wohlgemeinte Notlüge wirkungslos abprallen an der derberen Sittlichkeit Werners, der zwar einräumt, daß „es eine hundsföttische Sache ums Lügen ist", aber doch nur „weil man darüber ertappt werden kann!" Ja noch mehr, dieser nimmt nun in naiv-sokratischer Weise seinen Herrn, der ihm eine Lektion erteilen wollte, selbst in die Schule. Sein gesunder Menschenverstand hält die abstrakte Moral desselben an die konkreten Verhältnisse des Lebens und bringt so das natürliche sittliche Empfinden zu seinem Rechte. Er verweist das stolze Selbstgefühl, das keinem etwas schulden will, auf die viel größere Verpflichtung, die Tellheim bereits gegen ihn hat: schuldet er ihm doch sein Leben! Und wenn dieser als den tieferen Grund seiner Weigerung die selbstlose Rücksicht auf den Freund geltend macht, so läßt ihn dessen Erwiderung lebendig die damit verbundene Rücksichtslosigkeit fühlen, die die Wirkung auf die persönliche Empfindung des andern nicht bedenkt — der Freund hat ein Recht darauf, zu helfen. Mit unwiderleglicher Logik zieht Werner endlich aus Tellheims einseitigem Pflichtgefühl die Konsequenzen, die zur Aufhebung des Begriffes der Freundschaft führen: auch er wird nun nicht mehr wagen, auf die Hilfe seines Majors in schlimmer Zeit zu hoffen. Tellheim ist überwunden. Wenn auch noch widerwillig und bedingt, gibt er ihm doch das Versprechen, sich in der Not an ihn zu wenden.

Die Erfahrung, die sich ihm hier zuerst aufgedrängt hat, wie lieblos und verletzend seine Uneigennützigkeit erscheinen muß, kann nicht ohne Rückwirkung auf sein Verhältnis zu Minna bleiben. Wir glauben diese Wirkung zu spüren, wenn gleich darauf Franziska ihm Minnas Antwort auf seinen Brief überbringt (III, 10). Dieser Brief, „in dem jede Weigerung, sie zu

besitzen, seine Liebe beteuert" (III, 12), hat Minna die verlorene Siegeszuversicht so vollständig wiedergegeben, daß sie ihn geöffnet zurückschickt mit der scherzhaften Versicherung, sie habe ihn nicht lesen können, und Tellheim zu einer Ausfahrt einlädt, um seine Gründe von ihm selbst zu hören. Die Heiterkeit, ja der unverhohlene Spott, mit dem Franziska ihren Auftrag ausrichtet, hat für den vorher in seiner Verbitterung so empfindlichen Mann nichts Verletzendes: er begrüßt sie mit freundlicher Teilnahme und nimmt, ohne sich lange zu sträuben, die Einladung an.

2.

Minna erhofft bei dieser Zusammenkunft nicht bloß von ihrem persönlichen Eindruck einen raschen Sieg, in ihr ist zugleich der Gedanke aufgetaucht, an Tellheim eine kleine Rache zu nehmen. (III, 12; IV, 1.) Sie findet „in seiner Aufführung ein wenig zu viel Stolz". Mit derselben Verkennung der Berechtigung seines Standpunktes hält sie es für „unverzeihlich", daß ein Mann „seiner Geliebten sein Glück nicht zu danken haben will". Und so „ist ihr ein Streich beigefallen, Tellheim wegen dieses Stolzes mit ähnlichem Stolz zu martern". Dadurch, daß sie vorgibt, ebenfalls alles eingebüßt zu haben, und nun sich weigern will, die Seinige zu werden, soll er den Wert ihrer Liebe gegenüber der vermeintlichen Pflicht seiner Ehre erkennen lernen.

Es soll „eine Lektion sein, die sie ihm geben will", und die herrschende Auffassung des Dramas ist von der Richtigkeit derselben von vornherein überzeugt. Wie Lessing selbst darüber dachte, hat er schon hier, bevor noch Minnas Plan zur Ausführung gelangt, in einer nicht mißzuverstehenden Weise durch die Motive, aus denen er ihn hervorgehen läßt, angedeutet. Man mag diese Motivierung ihres Handelns etwas äußerlich und künstlich finden, jedenfalls ist sie klar und konsequent an die Einseitigkeit ihres Standpunktes angeknüpft. Und in zwiefacher Weise hat Lessing außerdem noch das Urteil des Lesers zu leiten gesucht. Zunächst direkt durch Franziskas Mund,

wenn die sonst zu jedem Scherz aufgelegte hier „sehr ernsthaft" (wie er ausdrücklich IV, 1 in der Parenthese hinzufügt) ihrer Herrin vorhalten muß, daß die Ausführung jenes Planes „die feinste Eigenliebe unendlich kitzeln müsse". Dann aber indirekt durch das Verhalten Minnas in der folgenden Riccautszene. In allem ein Gegenbild Tellheims und doch in seiner äußeren Lage ihm fast gleich, mußte der Abenteurer ihr wie dem Zuschauer die sittliche Berechtigung und Größe in Tellheims peinlichem Ehrgefühl auf das unmittelbarste zum Bewußtsein bringen. Aber Minna läßt sich von dem Schwindler erst düpieren und hat dann nur Worte der Nachsicht für sein unehrenhaftes, jeder sittlichen Würde bares Auftreten. Mit ungewöhnlichem Ernst, ja mit einer gewissen Bitterkeit stellt auch hier wieder Franziskas gesundes sittliches Empfinden die milde Beurteilung Riccauts, die Entschuldigungen, die Minna, auch nachdem sie ihn durchschaut hat, für sein Verhalten noch aufsucht, in scharfen Gegensatz zu ihrem beabsichtigten Verfahren gegen Tellheim (IV, 3): „Ich kann beides nicht, weder an einem schlechten Menschen die gute, noch an einem guten Menschen die böse Seite aufsuchen. Tellheim sollte wegbleiben! Sie bemerken an ihm, dem besten Manne, ein wenig Stolz, und darum wollen sie ihn so grausam necken?"

Die ganze Stelle ist von Lessing offenbar als Pendant zu der vorhergehenden Widerlegung Tellheims durch Werner (III, 7) gedacht. Es ist eine Lektion, die Minna erhält, unmittelbar bevor sie einem anderen eine Lektion erteilen will. Aber mit echt weiblichem Eigensinn hat sie als Antwort nur ein launisches: „Schweig, das will ich nun einmal so!"

3.

Doch zunächst sieht sie nach Tellheims Eintritt (IV, 6) noch von dem geplanten Spiel ab und unternimmt es, ihn zu widerlegen. Ja, beim Beginn ihrer Unterredung hat jener Plan noch so wenig feste Gestalt gewonnen, daß sie ganz unbefangen ihm mitteilt, ihr Oheim habe seinen Einspruch gegen ihre Verbindung zurückgezogen und werde morgen schon eintreffen,

um sie ihm zu übergeben — obwohl sie doch damit eigentlich die ganze Voraussetzung ihrer späteren Erdichtung sich abschneidet! Es hieße auch den Lebenskern des ganzen Charakters zerstören, wollte man annehmen (wie doch meist geschieht!), daß sie mit ruhiger Sicherheit eine im voraus bis auf alle Einzelheiten klar entworfene Intrigue mit ihrem Bräutigam abspielen könnte.

Sie hofft vorläufig noch, Tellheims Widerstand rasch zu überwinden, da sie seine Gründe nicht ernst nimmt, ja eigentlich sich seine Lage noch gar nicht zum Bewußtsein gebracht hat. Die leidenschaftliche Szene, die sich am Morgen zwischen ihnen abspielte, erscheint ihr jetzt als eine Kinderei. Den Brief, in dem Tellheim das Peinliche seiner Lage ausgesprochen und sich zu rechtfertigen gesucht hat, den Brief, auf dessen Wirkung er im III. Akt so gespannt war, daß es ihn deshalb wider seinen Willen in ihr Haus trieb, den behandelt sie lächelnd als so gleichgiltig, daß sie sich nicht einmal die Mühe gibt, die Fiktion aufrecht zu erhalten, sie habe ihn nicht gelesen.

Auch Tellheim tritt ihr anfangs noch in der ruhigen und gelassenen Stimmung entgegen, in der wir ihn verließen. Er möchte am liebsten den peinlichen und nutzlosen Streit abbrechen. Darüber, daß seine Verhältnisse für jetzt eine Verbindung mit Minna unbedingt ausschließen, ist er sich völlig klar. Er denkt nicht an Ergebung, aber doch an Waffenstillstand.

Diese friedliche Stimmung wird bald unterbrochen. Zunächst drängt schon Minnas Mitteilung von der unmittelbar bevorstehenden Ankunft des Grafen Bruchsal zur Entscheidung. Und Minna nimmt jetzt ihrerseits den Streit von einer neuen Seite wieder auf. Hatte Tellheim seine Weigerung bisher damit begründet, daß er kein Recht habe, das Opfer ihrer Liebe anzunehmen, so hält sie ihm jetzt vor, daß umgekehrt sie ein Recht auf ihn habe, daß es seine Pflicht sei, auch auf ihre Ehre Rücksicht zu nehmen und sie nicht sitzen zu lassen.

Tellheim ist dadurch genötigt, ihr zu beweisen, daß seine Lage ihm die Entsagung auch zur Pflicht mache, zur

Pflicht gegen die Geliebte. Dieser Nachweis, dessen er durch seinen Brief enthoben zu sein glaubte, muß stufenweise seine Verbitterung wieder steigern. Fällt ihm doch die peinliche Aufgabe zu, sein ganzes Unglück, das er bei der ersten Begegnung so kurz als möglich zusammengefaßt, dessen Einzelheiten er auch in seinem Briefe mehr angedeutet als ausgeführt hatte, nun rücksichtslos zu enthüllen, es zu erörtern und es beurteilen zu lassen; er muß alle die schmerzlichen und demütigenden Erfahrungen der letzten Zeit in Gegenwart der glücklichen Geliebten noch einmal langsam durchkosten. Und Minnas Verhalten, weit entfernt, diesen Eindruck zu mildern, muß ihn nun noch verschärfen.

Wie sie im II. Akte für Tellheims zurückhaltende Klage kein Ohr hatte, so nimmt sie sich auch jetzt kaum die Zeit, auf das, was ihn betroffen hat, liebevoll einzugehen. Sie läßt ihn kaum zu Worte kommen: mit übersprudelnder Lebhaftigkeit und Laune nimmt sie dem an sich haltenden und zurückweichenden Manne seine Gründe und Gegengründe vorweg, und alles woran er so lange und so schwer getragen, möchte ihr Humor als federleicht hinwegblasen. Es mangelt diesem Humor gerade hier das, was ihm erst den Namen im wahren Sinne verdient, das tiefere Gefühl für das Leiden und damit das Erhebende und Befreiende; er wirkt dem schweren Geschick gegenüber, das auf Tellheim lastet, in seiner leichten, spielenden Art oft fast wie Spott.

Ihre ausgelassene Laune muß in dem ernsten und ohnehin mißtrauischen Manne den Eindruck hervorrufen, daß ihr die echte Teilnahme für das, was er gelitten hat und noch leidet, und das rechte Verständnis für die ernsten Lebensfragen, mit denen er ringt, fehle. Je mutwilliger und siegesgewisser Minna ihn angreift, um so schwerer reizt sie ihn und drängt ihn dazu, seinen Standpunkt nur um so schroffer zu behaupten.

Anfangs hält er noch an sich. Minna hat durchaus die Führung des Gesprächs, er läßt sie lachen und scherzen und begnügt sich im wesentlichen mit der ruhigen Abwehr ihrer Angriffe. Mit trüber Ironie lehnt er ihren Appell an seine Pflicht, mit Rücksicht auf ihre Ehre sie zu heiraten, mit dem Hinweis

auf die Stellung ab, in die sie durch eine Verbindung mit ihm bei ihren Landsleuten geraten werde. Mit festem Selbstgefühl und doch nicht ohne Bitterkeit spricht er dann zuerst von seiner Verabschiedung. Aber schon die tändelnde Art, mit der sie dieselbe als einen Gewinn für sich hinstellt, da er nun ausschließlich an ihren Dienst geknüpft sei, muß ihn befremden. Wenn sie dann aber seine Verwundung, die ihm den Gebrauch eines Armes raubte, mit einem mutwilligen Scherze abfertigt: „um so sicherer sei sie nun vor seinen Schlägen", so verrät schon der warnende Zwischenruf „Fräulein!" und dann die trockene Antwort: „Sie wollen lachen, mein Fräulein; ich beklage nur, daß ich nicht mitlachen kann", wie sich sein Inneres gegen diese das Maß überschreitende Lustigkeit zu empören beginnt.

Die Abweisung, die sie erfährt, reizt sie zu einer selbstbewußten und etwas doktrinären Rechtfertigung ihrer „lachenden Philosophie". Sie glaubt dadurch auch imstande zu sein, „seine Umstände weit richtiger zu beurteilen als er selbst". Sie weiß sogar triumphierend im Voraus, daß vor dieser Weisheit auch seine Armut sich als eine lächerliche Übertreibung herausstellen und daß jedenfalls die Ankunft ihres Oheims und die Rückzahlung des den Ständen geleisteten Vorschusses alle Not beseitigen werde.

Aber gerade hier, wo sie sich im Bewußtsein ihrer überlegenen Lebensweisheit wiegt, soll diese zu Schanden werden. Sie hat den eigentlichen Kern seiner Leiden, die Ursache seiner Verarmung, die Antastung seiner Ehre gerade infolge der ehrenhaftesten Tat seines Lebens, bisher ganz außer Acht gelassen. Sie hat sie einfach mit seiner Entlassung identifiziert. Was sie „in seinem Brief über diesen Punkt gelesen hat", ist ihr, wie sie nachher selbst gesteht, „ein wahres Rätsel geblieben" — ein Rätsel, über das sie nicht weiter gegrübelt hat!

Der komische Widerspruch zwischen ihrem vermeintlichen Scharfblick und den wirklichen Verhältnissen fordert Tellheims Ironie heraus. Ruhig läßt er sie ausreden, um am Schluß bitter nur das trockene Wort hinzuwerfen: „Ihr Oheim, gnädiges

Fräulein, wird für mich nichts mitbringen." Dann, gedrängt von ihr, erzählt er im nüchternsten Tone, mit harter Tatsächlichkeit, was er erlitten hat. Aber gerade so tritt das Einzelne um so schärfer hervor, und um so schmerzlicher drückt es sich wieder in seine Seele ein. Heftiger als je überkommt ihn die Verzweiflung. Vor der Tragik des Lebens, die sich ihr hier eröffnet, verstummt Minnas Humor. Die Rollen scheinen vertauscht: Tellheim ist es jetzt, der in ein wildes Lachen ausbricht und sie vergebens auffordert, mitzulachen. Es „tötet sie", dieses schreckliche Lachen, aus dem sie den Menschenhaß und den verlornen Glauben an die Vorsehung heraushört.

Ihre Versuche, Tellheim dieser Stimmung zu entreißen, dienen abermals nur dazu, ihn noch tiefer in sie hineinzudrängen. Sie wendet ihre alte Methode an: statt die Schwere seines Schicksals zu verstehen und zu würdigen, möchte sie mit oberflächlichen Trostgründen, die doch an den realen Verhältnissen scheitern, es abschwächen. Nur spöttisches Lachen ruft die Hoffnung, die sie auf das Zeugnis ihres Oheims und ihrer Stände setzt, bei ihm hervor: wie könnte auch die gegen ihn erhobene Anschuldigung durch das Zeugnis derer, von denen die Bestechung ausgegangen sein sollte, entkräftet werden? So vermag auch die Anerkennung seiner Tat bei den Sachsen, auf die sie ihn verweist, ihm die verlorene Ehre nicht wiederzugeben. Und ihr Trost gipfelt auch hier wieder in demselben Gedanken, mit dem sie von vornherein sich über sein Unglück beruhigt hatte. Was sie am Morgen zu Franziska sagte: „Mich jammert er nicht, Unglück ist auch gut, vielleicht daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alles wiederzugeben", das drückt sie jetzt mit noch stärkerer Übertreibung aus: „Die Vorsicht, glauben Sie mir, hält den ehrlichen Mann immer schadlos, und öfters schon im voraus. Die Tat, die Sie einmal um zweitausend Pistolen bringen sollte" — als ob es nur das wäre! — „erwarb mich Ihnen."

Konnte mit naiverem Vertrauen der Glaube an den alles ersetzenden Wert ihrer Liebe sich äußern, als

hier, wo sie durch sie selbst die Rätsel der Vorsehung lösen möchte? Die subjektive Komik schlägt hier in die objektive um. — Vor fünfzehn Jahren hatte Lessing in seiner Rezension der „Ode an Gott“ der „Verwegenheit“ des Messiasdichters gespottet, den Himmel „so ernstlich um eine Frau zu bitten“: vielleicht, daß er lächelnd an diese Äußerung zurückdachte, als er hier die Vermessenheit weiblicher Liebe, die sich selbst unmittelbar mit dem Ratschluß der Vorsehung verknüpft, in komischem Spiegelbild darzustellen unternahm.

Minnas Humor gleitet nicht nur wirkungslos an Tellheim ab, er hat vielmehr gerade die entgegengesetzte Wirkung, als sie gehofft hatte. Darin, daß sie den Hauptpunkt, die Antastung seiner Ehre, so leicht nimmt, ja immer wieder geflissentlich darüber hinweggeht, muß er nur die Unfähigkeit des Weibes erblicken, seine Lage zu verstehen oder auch nur verstehen zu wollen. Und die maßlose Überschätzung ihrer Liebe, durch die sie ihm alles, was das Leben ihm geraubt, ersetzen zu können meint, die vollständige Verkennung des selbständigen Wertes, den das Leben des Mannes in sich tragen soll und den nur sein Wirken ihm geben kann, muß Tellheims berechtigtes Selbstgefühl verletzen. Folgte er jetzt Minnas Ansinnen, so würde er le mari de sa femme. Der Ausdruck mag zu schroff erscheinen; manches Wort Minnas klingt aber doch, wenn man es der scherzenden Form entkleidet, schon bedenklich daran an. Ohne sich selbst aufzugeben, ohne das Gefühl des eigenen Wertes zu verlieren, kann er eine solche Rolle nicht spielen. Endlich, auf den planvollen Zusammenhang in dem Gange seines Lebens hatte sie ihn hinweisen wollen — und nun will ein tückischer Zufall, daß sie durch die ganz beiläufige Parallele seines Charakters mit dem Othellos seine grübelnden Gedanken darauf hinlenkt, wie verfehlt doch von Anfang an sein Lebensplan gewesen ist, der ihn wie jenen „sein Blut einem fremden Staate vermieten ließ.“

So hat Minna anstatt, wie sie hoffte, die finstere Lebensstimmung Tellheims durch ihre Beleuchtung seiner Lage zu verscheuchen, das Gefühl eines verlorenen Lebens in ihm nur ge-

steigert und verstärkt. Wie dürfte er daran denken, ihr junges hoffnungsvolles Leben mit dem seinigen zu verknüpfen! Schon ist er im Begriff, klar und entschieden diese Konsequenz zu ziehen, als Minna noch einmal die Hoffnung auf eine glückliche Lösung in ihm zu wecken sucht durch den Hinweis auf die Eröffnungen Riccauts. Aber auch hier erzielt sie eine ganz andere Wirkung, als sie erwartet hatte. Ihren Gewährsmann fertigt Tellheim mit dem Lakonismus der vollsten Verachtung ab. Und anstatt in dem Zusammentreffen dieser Nachricht mit den ihm selbst unmittelbar vorher gewordenen Mitteilungen des Zahlmeisters eine Bestätigung ihrer Hoffnung zu sehen, schöpft er in seiner mißtrauischen Verbitterung daraus nur den Verdacht, daß man seine Sache niederschlagen und ihn laufen lassen wolle. Ein solcher Abschluß aller Demütigungen und Entbehrungen muß ihm zugleich als ein Eingeständnis des gegen ihn begangenen Unrechts und als ein Hohn auf seine berechtigte Forderung einer Genugtuung erscheinen. Der Gedanke an diese Möglichkeit reißt ihn dazu hin, die Forderung der Wiederherstellung seiner *äußeren* Ehre unbedingt und mit maßloser Heftigkeit zu stellen. Er scheint hier zu vergessen, daß sie doch kein absolutes Lebensgut ist, sondern erst im Zusammenhang mit anderen sittlichen Beziehungen ihren Wert gewinnt. Zwar als Minna nun mit scharfem Spott seinen verstiegenen Begriff der äußeren Ehre als einen völlig inhaltlosen hinstellt, besinnt er sich sofort wieder: er läßt die Frage nach der Bedeutung derselben *an sich* fallen. Aber um so entschiedener formuliert er jetzt mit unwiderleglicher Klarheit die aus ihrem Verlust und seiner ganzen Lage *für sein Verhältnis zu Minna sich ergebenden* sittlichen Konsequenzen — die unanfechtbare Forderung der *inneren* Ehre: die *Pflicht gegen die Geliebte wie gegen sich selbst* gebieten ihm in gleichem Maße, ihr für jetzt zu entsagen: „Es ist eine nichtswürdige Liebe, die kein Bedenken trägt, ihren Gegenstand der Verachtung auszusetzen; es ist ein nichtswürdiger Mann, der sich nicht schämet, sein ganzes Glück einem Weibe zu verdanken". Gereizt durch ihre Kurzsichtigkeit, die das Berechtigte in seinem

Handeln nicht verstehen will, und durch ihre Überschätzung der Bedeutung ihrer Liebe gegenüber seiner Ehrenpflicht, weist er sie mit dem verletzendsten Ausdruck als die „blinde Zärtlichkeit eines Frauenzimmers" zurück und vergißt dabei ganz die Größe ihrer Aufopferungsfähigkeit und ihre hingebende Treue, die er erst bewundert hatte (II, 9). So verkennt Tellheim den sittlichen Gehalt von Minnas Liebe genau so wie sie den sittlichen Gehalt seiner Ehre.

III. Die Lösung.

An dieser Stelle, wo jede Verständigung und Versöhnung ausgeschlossen scheint, läßt Lessing Minnas Intrigue einsetzen. Was will er damit? — Man muß klar unterscheiden zwischen dem Zweck, den Minna mit ihrer Intrigue verfolgt, und der tieferen Wirkung, die sie nach der Absicht des Dichters auf Tellheim ausüben soll.

Die herkömmliche Auffassung des Dramas sieht, wie sie sich durchweg auf Minnas Seite stellt, auch hier nur mit ihren Augen und übersieht deshalb ganz, wie kurzsichtig sie handelt, wie unklar ihre Frauenlogik ist.

Minna will Tellheim „eine Lektion erteilen." Sie hofft, ihn durch die Wirkung ihres vermeintlichen Unglücks in Widerspruch mit seiner eigenen Theorie zu setzen und so ihn praktisch zu widerlegen. Zugleich will ihre Eitelkeit eine kleine Rache an ihm nehmen: sie will, indem sie nun ihrerseits eine Hilfe zurückweist, seinen „Stolz mit ähnlichem Stolze martern". Sie erwartet, daß er durch dieses Experiment so vollständig zum Bewußtsein seines Fehlers gelangen werde, daß er, auch wenn sie nachher die Maske fallen lasse, reuig ihre Hand und Hilfe annehmen werde.

Aber, wenn Tellheim nun in der Tat die Hand ergreift, die er vorher zurückstieß, verleugnet er damit seinen früheren Standpunkt? Wenn die Pflicht vorher seiner Liebe verbot, das Opfer von Minnas Lebensglück anzunehmen, so kennt er der unglücklichen Geliebten gegenüber natürlich nur die Pflicht, ihr

beizustehen. Und diese Pflicht wird für ihn um so zwingender, als Minna ihm zu Liebe alles äußere Glück geopfert haben und im Vertrauen auf seine Hilfe zu ihm geflohen sein will. — Der Streit zwischen Mannesehre und Liebe wird natürlich nicht dadurch entschieden, daß der Konflikt einfach hinweggeräumt wird, indem jetzt die Forderungen beider zusammenfallen.

Und ebensowenig ist es eine Widerlegung seines Standpunkts, wenn Minna sich nun auf denselben Standpunkt stellt, den er bisher einnahm, und ihrerseits sich weigert, seine Hilfe anzunehmen. Wenn Minna ihn mit gleichen Waffen bekämpfen wollte, so mußten die Rollen auch wirklich vertauscht sein! Wir konnten es verstehen, daß Tellheim die Glückliche nicht in sein Elend hinabziehen wollte — welches Glück aber bringt er jetzt seiner unglücklichen Braut zum Opfer, das ihr Stolz verschmähen müßte? Ferner: der Mann wollte mit Recht nicht den ganzen Halt seines Lebens an der Frau finden — was aber kann die Frau abhalten, die Stütze des Mannes anzunehmen? Zumal sie nur seinetwegen ihrer bedarf!

Diese Widersprüche in Minnas Plan sind so handgreiflich, daß man sieht: sie faßte ihn, ohne sich der Konsequenzen klar bewußt zu sein. So sind auch die heilsamen Folgen, die er hat, nicht ihr Verdienst. Und so gewährt ihr der Dichter auch nicht den Triumph, die Probe auf ihr Experiment zu machen, die doch erst dann stattfände, wenn Tellheim die Hand, die er jetzt ergreift, auch festhielte, nachdem die Verhältnisse beider wieder dieselben geworden wären, wie zu Anfang. Als Minna die Maske wieder fallen läßt — nicht freiwillig, wie sie meinte, sondern gezwungen! — hat sich alles vollständig geändert, und aus dem gehofften Sieg ist eine Niederlage geworden.

Also eine Widerlegung von Tellheims Standpunkt führt Minnas Spiel nicht herbei und soll es auch nicht herbeiführen! Lessing selbst hat ein Jahr nach dem Erscheinen seines Dramas, fast gleichzeitig mit der ersten Aufführung in Berlin, im 99. Stück der Hamburgischen Dramaturgie sich auf das unzweideutigste

gegen die „Nachgebung und Veränderung der Charaktere“ in der Komödie ausgesprochen und es an den „Brüdern“ des Terenz gerühmt, daß in dem „fortwährenden Spiel der Charaktere keiner sich verändere, sondern jeder nur den andern ebensoviel abschleife, als nötig sei, ihn gegen den Nachteil des Exzesses zu verwahren“. Nur der Art ist auch die Wandlung, die sich in Tellheim vollzieht.

Er bleibt sich auch jetzt ganz konsequent. Er handelt gegen Minna im wesentlichen ebenso, wie er vorher schon gegen die unglückliche Witwe seines Freundes gehandelt hatte. Und was dort in geringerem Maße und nur vorübergehend das Mitleid wirkte, das soll hier in tieferer Weise durch die Liebe wieder aufgenommen und vollendet werden. Das Unglück der Geliebten weckt in ihm wieder die volle Fähigkeit des Mitempfindens; jetzt wo er für sie handeln muß, lebt die alte Tatkraft und Entschlossenheit wieder auf, und mit dem neu erwachten Lebensmut kehrt auch die verlorene Lebensfreudigkeit zurück.

Es war Minnas Irrtum gewesen, daß sie durch eine Liebe, die er als Geschenk von ihrer Hand empfing, ihn wieder völlig mit dem Leben versöhnen zu können meinte. Nur die Liebe, die in selbständiger Tat für die Geliebte eintritt, kann ihn von seiner Verbitterung befreien.

1.

So konsequent die Lösung des Konfliktes gedacht ist, so beginnt doch hier die Sorgfalt des Dichters in der psychologischen Durchführung fühlbar zu erlahmen. Durch das possenhafte Element, das mit Minnas „Streich“ in die Handlung eintritt, erhält die Entwicklung der Charaktere etwas Eiliges, Flüchtiges, ja mitunter etwas Gewaltsames.

Am schwierigsten war die innere Motivierung offenbar bei der Anknüpfung der Intrigue. Halb im Übermut hatte Minna im III. Akt den Gedanken gefaßt, noch ehe sie Tellheims Unglück genauer kannte. Sie wollte ihn strafen für seinen Stolz, ihm eine Lektion erteilen. Was damals begreiflich war, mag

jetzt, wo sie den Ernst seiner Lage kennt, auf den ersten Anblick befremden. Geschickt hat deshalb Lessing hier alles vermieden, was nach bewußtem Spiel, klarer Überlegung aussieht; nirgends ist Minna von jener Auffassung, die in ihr den verkörperten Verstand sieht, entfernter als hier.

Sie greift auf den alten Plan in dem Moment zurück, als sie durch Tellheims grausames Wort von der „blinden Zärtlichkeit eines Frauenzimmers" ihre Liebe verhöhnt sieht. Sie ist leidenschaftlich erregt, die schroffe Zurückweisung ihrer Liebe, die, wie sie meinte, ihm alles ersetzen sollte, reizt sie; sie fühlt sich gedemütigt und — zugleich hilflos. Durch einen Scherz, der nicht lange dauern soll, möchte sie die schwüle Spannung lösen. In Wahrheit stellt sie außerdem durch die Überreichung des von Tellheim versetzten Verlobungsringes symbolisch das Verlöbnis wieder her, das er erst durch diesen Schritt und jetzt durch seine Absage lösen wollte. Er muß ihre Absicht merken, wenn er den Ring betrachtet. Aber auch jetzt ist sie noch nicht sogleich klar entschlossen, verlegen wendet sie sich an Franziska, an ihrem Rat sucht sie eine Stütze. Ihre halbe Zustimmung bestärkt sie in dem Entschluß. Ohne sich weiter die Ausführung und die Konsequenzen zu überlegen, ergreift sie die Rolle. Bei dem Beginn des Spiels, der zornigen Abkehr von Tellheim, braucht sie sich noch nicht zu verstellen, die bitteren Worte über sein Ehrgefühl entsprechen ihrer wirklichen Empfindung. Das Weitere überläßt sie Franziska, durch diese muß Tellheim die nötigen Erklärungen erhalten. Aus den stotternden Sätzen, in denen die sonst so Redegewandte sie ihm macht, sowie aus dem Widerspruch, in den sie sich dabei zu den Eröffnungen Minnas über ihr Verhältnis zu ihrem Oheim (zu Beginn der Szene) setzt, möchte man fast versucht sein zu schließen, daß erst jetzt in Franziskas Geist der Plan seine Ausgestaltung im einzelnen erfährt (trotz IV, 1).

Weniger leicht ist es, Tellheims Verhalten psychologisch zu erklären. Wir können es begreifen, daß er in der Betäubung des Augenblicks den Ring sich aufdrängen läßt, ohne ihn zu

prüfen. Aber eine starke Zumutung an den Glauben des Lesers ist es, daß Tellheim die handgreiflichen Widersprüche nicht merkt, in die sich Minna durch ihre Erdichtung mit ihrer ganzen bisherigen Haltung verwickelt! Sie, die bisher mit dem vollen Prunk einer reichen und vornehmen Dame aufgetreten war, die mit überströmender Lustigkeit seine Klagen aufgenommen und ihn vor wenigen Minuten erst auf die unmittelbar bevorstehende Ankunft ihres Oheims vertröstet hatte — sie soll er sich jetzt von diesem Oheim verstoßen, flüchtig und von allem entblößt denken! Aber ohne einen Augenblick zu stutzen und zu schwanken geht er in die Falle.

Ebenso wunderbar ist die Wirkung des Scherzes auf Tellheim. Wie ausgelöscht sind mit einem Male alle ängstlichen Bedenken eines übertriebenen Ehrgefühls! Hatte er vorher nur zögernd und widerstrebend der Freundschaft das Recht eingeräumt, ihm zu helfen (III, 7), so fordert er jetzt ungestüm Werners Beistand (IV, 8; V, 1). Wollte er erst von Berlin nicht weichen, bis seine Ehre wiederhergestellt sei, so ist er jetzt entschlossen, so schnell als möglich wieder Dienste zu suchen (V, 1). Er fühlt den alten Lebensmut wieder in sich erwachen, da es gilt für die Geliebte zu leben (V, 2). Stürmisch drängt er sich zu ihr, um sie um Vergebung zu bitten. Und so sehr hat die neu erwachte Liebe ihm alle Besinnung geraubt, daß er Franziskas Bemühen gar nicht merkt, ihm durch die Frage, ob der von Minna ihm zurückgegebene Ring der seinige sei, die Augen zu öffnen (V, 3). Ja, als ihm dann doch noch in einem Augenblick ruhiger Überlegung (V, 4) der Widerspruch zwischen Minnas früherem und jetzigem Auftreten zum Bewußtsein kommt, ist er soweit davon entfernt, daraus Argwohn zu schöpfen, daß er sich die Rolle der reichen Dame, die sie zu Anfang gespielt hat, aus ihrer Liebe erklärt, die ihn durch das Geständnis ihrer Verarmung zu verlieren fürchtete. Und er hat nur die eine Sorge, wie er das darinliegende Mißtrauen gegen die Kraft seiner eigenen Liebe vor ihr entschuldigen solle (V, 5).

Überrascht, gerührt und beschämt durch die zarte Schonung,

mit der er ihr Verhalten deutet, möchte jetzt auch Minna gern das Spiel rasch endigen und den harmlosen Betrug durch den Betrogenen selbst lösen lassen. Umsonst — ihre scherzende Weigerung, seinen Ring wieder zu nehmen, wobei sie ihm zugleich den ihrigen dicht unter die Augen hält, versteht er nicht; mit bitterem Ernst „braucht er ihr das Wort nach", mit dem sie ihm früher den seinigen überreichte. So zwingt er sie förmlich, den „Streich" weiterzuführen und die beabsichtigte Rache zu nehmen, indem sie womöglich wörtlich alle die Gründe gegen ihn wieder ausspielt, auf die er früher seine Weigerung gestützt hatte. Und rückhaltlos gesteht ihr Tellheim seinen Fehler, die einseitige Betonung der Ehre und das Krankhafte in seiner Lebensstimmung, zu. Die Klarheit, mit der er seinen früheren und seinen jetzigen Seelenzustand analysiert, verbürgt uns seine Heilung (V, 5).

2.

Minna hat erreicht, was sie wollte. Das Spiel könnte aus sein. Aber plötzlich beginnt es ihren Händen zu entgleiten. Gerade jetzt muß mit dem Königlichen Handschreiben, das Tellheims Ehre wiederherstellt, ein neues Moment in die Handlung eintreten (V, 6). Und gleichzeitig damit kündet sich die Enthüllung des mit dem Ringe getriebenen Spieles an, indem der Wirt, der den versetzten Ring zurückfordert, dem Feldjäger auf dem Fuße folgt.

Was Minna flüchtig und unklar bei ihrem Scherze vorschwebte, eine Umkehrung des äußeren Verhältnisses zwischen ihr und Tellheim, das führt jetzt der Zufall mit voller Konsequenz durch. Infolge seiner Rehabilitierung nimmt jetzt Tellheim die Stellung des Glücklichen und Gebenden, sie die der Armen und Empfangenden ein. Wer möchte die vom Dichter beabsichtigte dramatische Ironie verkennen, wenn gerade hierdurch nun das Spiel gegen sie umschlägt, so daß es mit Tellheims vollständiger Erhebung und ihrer Demütigung endet?

Tellheims Prüfung wird zunächst dadurch abgeschlossen,

daß er auch im Glück dieselbe selbstlose Liebe beweist, wie im Unglück. Erst dann zeigt er sich ja ganz über die Schranken der äußeren Ehre erhaben, wenn er nicht bloß ihren Verlust um der Geliebten willen mit Gleichmut trägt, sondern sogar ihr zu Liebe auf die wiedergewonnene zu verzichten bereit ist. Was er solange ersehnte, sieht er durch das Königliche Handschreiben reichlicher als er je zu hoffen wagte, erfüllt. Zur Gerechtigkeit gesellt sich die Gnade, ihm winkt in des Königs Dienst eine glänzende Zukunft. Die so lange und schmerzlich ersehnte Erfüllung seiner Wünsche versetzt ihn in ein fast traumhaftes Entzücken. Je stärker ihn Lessing anfangs von dieser Wendung seines Geschickes ergriffen sein läßt, um so leuchtender tritt dann die Selbstüberwindung seines Helden hervor. Er denkt auch hier nur an das Glück der Geliebten. Er will mit ihr fern vom Geräusche der großen Welt leben. Er ist aber auch bereit, wenn sie es wünscht, in diese Welt zurückzukehren. Er ist endlich sogar entschlossen, ihr das Opfer der äußeren Ehre zu bringen, indem er den Brief des Königs, der ihn rehabilitiert, jenen Brief, der ihn eben noch mit der „lebhaftesten Rührung" erfüllte, zu zerreißen sich anschickt, um die Gleichheit zwischen ihnen wiederherzustellen. So ist er derselbe in der idealen Selbstlosigkeit seiner Liebe, im Glück wie im Unglück. Wie weit läßt er hier Minnas stolze Großmut hinter sich, als sie die Glückliche und er der Unglückliche war!

Minna wird durch die plötzliche Rehabilitierung Tellheims zunächst wider ihren Willen gedrängt, das Spiel über die beabsichtigte Wirkung hinaus zu verfolgen. Sie selbst verrät dies, wenn sie — wahr in ihrer Verstellung — bekennt: „Tellheim habe es ja wohl bemerkt, wie sehr sie nur zum Scheine sich noch weigerte, ehe dieser Brief ankam" (V, 9). Was sollte sie tun? Wollte sie jetzt, ohne ihre Intrigue zunächst einzugestehen, ihre Weigerung aufgeben, so war ihre Niederlage die empfindlichste: in der Rolle der Unglücklichen und Verlassenen ergäbe sie sich gewissermaßen seiner Großmut. Oder sie gestände den ihm gespielten Streich ein: wie würde er ihn jetzt auf-

nehmen? Muß sie sich nicht fast scheuen, ihre Heuchelei jetzt zu bekennen, wo er soeben mit tiefem sittlichen Ernst seinen Fehler bekannt, mit rücksichtsloser Wahrheit gegen sich selbst sein innerstes Wesen vor ihr enthüllt hat?

Aus dem Spiel ist Ernst geworden; so einfach, wie sie gedacht hatte, löst sich der Scherz doch nicht auf, sie fühlt sich in ihre eigenen Schlingen verstrickt.

So sieht sie sich genötigt, die Rolle weiter zu spielen. Nicht zu ihrem Vorteil! Schon äußerlich macht sich dies bemerkbar; wie stark sie dramatisch gegen Tellheim abzufallen beginnt, fühlt man am besten auf dem Theater. Ihre Teilnahme am Dialog wird passiver. Sie, die bisher die Führung der Handlung hatte, wird jetzt trotz alles Widerstrebens von dem Gange derselben mit fortgerissen. Und während Tellheims Charakter sich immer freier erhebt, sich immer reicher entfaltet, beginnt sie sich zu wiederholen, das stete Zurückgreifen auf seine früheren Äußerungen wirkt eintönig und kleinlich.

Ihre Liebe zu ihm sieht mit Bewunderung, mit „einer Rührung, die sie vergebens zu verbergen sucht“ (V, 9), wie er in der Selbstlosigkeit seiner Liebe nur an ihr Glück denkt, ihretwegen auf alles verzichten will, woran sonst sein Herz hing, selbst auf seine ihm eben erst wiedergegebene Ehre — andererseits ist sie doch Weib genug, um sich beschämt zu fühlen und sich gegen dies Gefühl zu sträuben. Als Tellheim den Brief des Königs, der ihm endlich seine Ehre wiedergegeben hatte, ihr zuliebe unter einem Vorwande zerreißen will, da entfährt ihr in der Erregung das Geständnis: „So soll, so muß ich in meinen eigenen Augen verächtlich werden?“ Sie klammert sich noch einmal an sein Argument: „Es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämt, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Frauenzimmers zu verdanken“; aber in seiner Umkehrung, seiner Übertragung auf das Weib verliert es seine Giltigkeit, ja in ihrem Munde wird es zu einer unfreiwilligen Ironie.

So kann der Dichter durch Tellheims Erwiderung das End-

urteil sprechen: „Sophistin! So entehrt sich das schwächere Geschlecht durch alles, was dem stärkeren nicht ansteht? So soll sich der Mann alles erlauben, was dem Weibe geziemt? Welches bestimmte die Natur zur Stütze des anderen?"

3.

Aber noch eine letzte Prüfung wartet Tellheims, noch eine letzte Demütigung Minnas (Sz. 10—14). Tellheim muß seine Liebe bewähren sogar dem vermeintlichen Treubruch der Geliebten gegenüber. Der Abschluß seiner Entwicklung knüpft an den Anfang des Dramas an: durch die Versetzung des Ringes hat er selbst ja den Anlaß zu dieser Verwicklung gegeben — so trägt auch er hier die Folgen seiner Schuld.

Justs Nachricht, Minna habe seinen Ring heimlich an sich gebracht und wolle ihn nicht herausgeben, ruft im Zusammenhang mit ihrer jetzigen Zurückweisung seiner Hand sofort in ihm den Argwohn wach, sie habe von Anfang an mit ihm brechen wollen. Die Motivierung ist hier wieder ziemlich flüchtig und willkürlich. Tellheim ist in seinem Mißtrauen ebenso blind dargestellt als in dem raschen Vertrauen, mit dem er am Ende des vorigen Aktes auf Minnas Spiel einging; auch hier läßt ihn Lessing die Voraussetzungen der bisherigen Handlung völlig ignorieren. Hält er — wie es nachher noch in Sz. 12 klar ausgesprochen wird — gläubig an dem Märchen fest, daß Minna seinetwegen von dem Grafen verstoßen und geflohen sei, um sich in seine Arme zu werfen, so ist seine jetzige Annahme doch eigentlich durch nichts begründet; ja schon der Gedanke, daß Minna bis zuletzt förmlich um seine Liebe geworben hat, müßte jenen Verdacht ausschließen. Und nicht genug, daß ein solcher Anlaß genügt, seine Ruhe und Klarheit zu trüben, muß aus ihm alsbald auch ein heftiger Rückfall in die kaum überwundene leidenschaftliche Verbitterung sich entwickeln! Ein wilder Grimm gegen die ganze Welt erfaßt ihn, in dem er Minna beschimpft und dem treuesten Freunde, der eben opferwillig sein Geld herbeischleppt, verletzende Worte voll tiefster Menschenverachtung entgegen-

schleudert. Um den vollen Paroxysmus der Leidenschaft zu malen, verschmäht der Dichter selbst einen mehr drastischen als überzeugenden Realismus nicht: er läßt Tellheim „vor Wut an den Nägeln kauen"! Aber auf das erste Wort von der Ankunft des Grafen besinnt Tellheim sich wieder auf seine Pflicht: ohne jede weitere Überlegung ist er sofort und ungestüm bereit, auch für die *treulose* Geliebte gegen ihren vermeintlichen Verfolger einzutreten. Wiederum scheint Lessing sich wenig Sorge darum gemacht zu haben, ob Tellheims Handeln glaubhaft wirke. Wie widerspruchsvoll sind wieder die Voraussetzungen! Wenn Tellheim annimmt, daß Minna nur nach Berlin gekommen sei, um mit ihm zu brechen, so braucht er sie natürlich nicht gegen den Grafen zu schützen, denn dann hätte sie ja gerade das getan, was der Letztere nach Franziskas Erzählung durchsetzen wollte! Wollte vielleicht Lessing andeuten, daß schließlich, ohne Rücksicht auf Skrupel und Zweifel, die Liebe mit der Kraft eines blinden Instinktes wirke? Und *wie* wirkt sie! Plötzlich ist aller Grimm wie fortgeweht, Tellheim findet nur noch Worte des Trostes und der Beruhigung, und nur nachträglich fügt er, als ob er sich auf Minnas Treulosigkeit erst wieder besänne, einen leisen Vorwurf hinzu.

Minna erleidet in den Qualen, die sie in dieser Szene durchleben muß, wenn sie ihr Spiel als ein falsches und abgekartetes gedeutet und Tellheim unter den Folgen desselben in den bittersten Seelenschmerzen sich verzehren sieht, die Strafe für ihren mutwilligen Streich. Der Stimmung des Zuschauers leiht der Dichter (wie IV, 1. 3) durch Franziskas schadenfrohes Wort Ausdruck: „Nun mag sie es haben!" Und Minna selbst bekennt reuig: „Ach, liebe Franziska, ich hätte Dir folgen sollen, ich habe den Spaß zu weit getrieben." Wenn dann am Schluß Tellheim sogar der vermeintlich Ungetreuen noch die Treue wahrt und, „obschon sie es nicht um ihn verdiene", sie schützen will gegen ihren Oheim, so entscheidet sich mit diesem höchsten Triumph seiner Selbstlosigkeit zugleich die völlige Niederlage Minnas. Das Spiel, das seinen Stolz beugen sollte und „die feinste

Eigenliebe kitzeln mußte", es endet also gerade umgekehrt, als sie gedacht hatte. Wohl hat sie erreicht, was sie wollte, daß Tellheim ihre Liebe über alles stellt; aber ihre Eigenliebe, ihr Stolz ist gebrochen: er ist jetzt der Gebende, der Verzeihende, und sie muß fast wie eine Gnade seine Liebe empfangen. So erkennt sie am Schluß willig seine Größe, seine Überlegenheit an: „Ich kann es nicht bereuen, mir den Anblick Ihres ganzen Herzens verschafft zu haben! Ach, was sind Sie für ein Mann! Umarmen Sie Ihre Minna, Ihre glückliche Minna, aber durch nichts glücklicher als durch Sie!"

Achtes Kapitel.

Die Komposition des Dramas.

Erster Akt.

Ein verwundeter und verabschiedeter Offizier ist soweit herabgesunken, daß er, mittellos und obdachlos, in der Verzweiflung sich schließlich gezwungen sieht, seinen letzten und teuersten Besitz, einen Ring, zu versetzen — das ist kurz der Inhalt des Aktes. Die Handlung trägt hier zunächst noch einen ganz allgemeinen Charakter, noch keine bestimmten dramatischen Motive springen daraus hervor. Auch die Exposition bringt noch nicht tiefer in die persönlichen Beziehungen des Helden ein; wir lernen wohl seinen Charakter und seine augenblickliche Lage kennen, ahnen aber noch nichts von seiner Vergangenheit, selbst die Bedeutung des Ringes wird nur ganz allgemein angedeutet. So wirkt der ganze Akt fast nur wie ein Zeit- und Sittenbild.

Es ist ein Bild der äußersten Not, das er entrollt. Und in dieser Not liegt nichts von dem Erhebenden eines tragischen Leidens. Anderseits ist dies Schicksal doch so ernst und schwer, daß es einer komischen Behandlung zu widerstreben scheint. Wie hat Lessing es trotzdem verstanden, alles Drückende und Peinliche

aufzulösen und, ohne das Mitgefühl des Zuschauers zu zerstören, doch von Anfang an dem Gemüt die volle Freiheit zu geben?

Die Szenerie bereitet die Stimmung scheinbar in entgegengesetzter Weise vor. Der kahle Vorsaal des Gasthofes mit der Treppe im Hintergrunde im ersten Morgenlicht, der im Winkel schlafende Bediente: alles dies macht den Eindruck des Unwirtlichen. Aber das

Vorspiel (Sz. 1—3)

rückt sogleich die Situation in eine komische Beleuchtung. Ehe wir noch ein Wort von dem Unglück des Helden erfahren, nimmt Justs Monolog die Wirkung, die es auf uns machen müßte, vorweg. Statt des Mitleids schlägt er sofort eine derbere Empfindung an, und der Zorn des Treuen äußert sich zugleich, schon als Pantomime, in einer so grotesken Übertreibung, daß er dadurch komisch wirkt. Und all dieser Groll verpufft in der 2. Szene; die Erwartung, daß nun ein derbes Strafgericht über den Schuldigen hereinbrechen werde, löst sich in nichts auf.

Mit einem frischen, fröhlichen „Guten Morgen" tritt — welche Enttäuschung! — der „Schurke" von einem Wirt auf die Bühne. Und nun entwickelt sich ein ergötzlicher Kampf zwischen plumper Ehrlichkeit und einschmeichelnder Schlauheit, in dem, wie es scheint, der Sieg nicht zweifelhaft sein kann. Die Szene ist dreiteilig. Anfangs ist der Wirt durchaus der Überlegene. Er verweist den Groben auf die Pflichten der Höflichkeit, entschuldigt milde seine Verdrießlichkeit, er mahnt den Grollenden erbaulich an das Gebot der Bibel, seinen Zorn nicht über Nacht zu behalten, und weiß mit der unschuldigsten Miene von der Welt den Anlaß zu Justs Ärger als völlig harmlos hinzustellen. Den Mittel- und Höhepunkt bildet das Trinkduett. Mit schmeichelndem Respekt tut der Wirt vor dem Jungen so, als ob „Herr Just" selbst den Danziger bestellt habe, und diesem realen Überredungsmittel scheint dessen Groll nicht zu widerstehen. Mit steigender Anerkennung würdigt er den Trank, nur gewaltsam hält er noch seinen Groll fest in dem refrainartigen

„Und Er ist doch ein Grobian!" — eine Bezeichnung, die für uns in einem zu handgreiflichen Widerspruch mit dem Verhalten des Wirtes steht, als daß wir sie ernsthaft nehmen könnten, und mit heiterer Überzeugung glauben wir seiner Erwiderung, daß ihm das noch niemand gesagt! Aber gerade jetzt, wo der Wirt schon das Spiel gewonnen glaubt, beginnt es umzuschlagen. Sein kaum noch versteckter Spott reizt Just zu grober Entgegnung, und der Danziger, der ihn besänftigen sollte, hat ihm nur „den Kopf warm gemacht" und ihm die Zunge gelöst. Vergebens sind alle Überredungskünste, alle halben und ganzen Lügen gewesen; offen charakterisiert Just das Benehmen des Wirtes gegen seinen Herrn in seiner ganzen Niedrigkeit.

Aber jetzt, wo das Strafgewitter endlich über den Übeltäter niederzugehen droht, naht ihm, so scheint es, eine Rettung von einer Seite, von der jeder es am wenigsten erwartet hätte: Tellheim selbst tritt plötzlich auf und schneidet den Streit kurz ab (Sz. 3). Eine Verwechslung, die ans vulgär Komische streift, leitet sein Erscheinen ein: Justs blinder Eifer verkennt die Stimme des Rufenden und kehrt sich gegen den eigenen Herrn. Aber noch ehe dieser ein Wort an den Wirt gerichtet hat, ist auch schon dessen Niederlage entschieden. Mit einem Schlage ist er verwandelt, er kriecht und windet sich, für Justs Grobheiten hat er nur Worte der Entschuldigung ja des Lobes, und Tellheims wortkarger Verachtung begegnet er mit dem reuigen Eingeständnis seines Fehlers und mit überschwenglichen Versicherungen seiner Dienstwilligkeit. Wir stehen vor einem Rätsel. Aber der Wirt selbst muß uns am Schluß den Schlüssel dazu in die Hand geben: er hat in Tellheims Schrank noch ungeahnte Geldmittel entdeckt! So rundet sich das Bild seines Charakters zu heitrer Befriedigung des Hörers ab. Und endlich muß er sich gar von dem, den er gestern aus dem Hause gewiesen hat, das eigene Zimmer verbieten lassen! Über dem lustigen Eindruck dieses Schlusses vergessen wir ganz, daß er zugleich ein Notbehelf des Dichters ist, um vor dem folgenden Zwiegespräch zwischen Herrn und Diener den störenden Dritten von der Bühne zu entfernen.

II. Hauptteil (Sz. 4—10).

Mit diesem Zwiegespräch (Sz. 4) setzt nun erst nach herkömmlicher Technik die eigentliche Exposition ein. Sie beginnt wieder mit einer Enttäuschung. Im Gegensatz zu der Erwartung, die der Schluß des Vorspiels durch Tellheims gebieterisches Auftreten und die Erwähnung seiner reichen Geldmittel erweckt hatte, enthüllt sich uns jetzt plötzlich die bitterste Armut. Kaum löst sich dies Rätsel, so knüpft sich ein neues. Wir verstehen hier noch nicht recht, weshalb Tellheim die Hilfe Werners verschmäht, und unser Befremden schlägt in Heiterkeit um, wenn wir gar Justs gutgemeinte und selbstbewußte Einmischung durch seine uns nicht minder als ihn verblüffende Entlassung belohnt sehen.

Zugleich mit der Exposition kommt auch die Handlung langsam und fast unmerklich in Fluß. Ihr Ziel, die Versetzung des Ringes, wird erst am Schluß des Aktes sichtbar. Aber so wenig auch die einzelnen Begebenheiten in ihrem Zusammenhang zunächst erkennbar sind, so planvoll greifen sie doch ineinander. In drei Stufen baut sich die dramatische Entwicklung auf. Auf der ersten (Sz. 4) fällt Tellheim die Notwendigkeit und zugleich die Unmöglichkeit, den Wirt zu bezahlen, schwer auf die Seele. Auf der zweiten (Sz. 5—7) schneidet er sich selbst die ihm unvermutet (wieder ist das Motiv der Überraschung verwendet!) sich bietende Möglichkeit der Bezahlung aus den edelsten Motiven ab. Nach der wesentlich komisch wirkenden Überspannung seines Ehrgefühls lernen wir jetzt auch seine Erhabenheit bewundern. Es ist die einzige Szenengruppe, in der die Rührung fast rein ausgeprägt ist. Der Dichter hat indessen auch hier am Schluß neben der sittlichen Größe seines Helden die menschliche Schwachheit nicht vergessen, wenn er ihn voller Mißtrauen gegen sich selbst den Schuldschein Marloffs vernichten läßt. Er hat ferner jene Rührszene in den Mittelpunkt des Aktes gerückt und rings mit komischen Szenen umbaut. Er hat ihr dabei gleich noch ein Nachspiel angehängt (Sz. 8), das fast wie eine Parodie auf die Hauptszene erscheint: die Handlungsweise Tell-

heims wird in plumperen Formen kopiert, aus dem Erhabenen ist sie halb ins Triviale herabgezogen. Ebenso wie Tellheim alle Forderungen an die Witwe seines Freundes ableugnet, so streicht auch Just die gegen seinen Herrn; so wie dieser versteckt er seine Uneigennützigkeit hinter einer kühl geschäftsmäßigen Behandlung der Sache — ja, er ist dabei noch viel geschäftsmäßiger, denn er berechnet scheinbar alles auf Heller und Pfennig. Und demütig greift er, um seine mit der Macht des Instinktes wirkende Treue zu zeichnen, zu dem rührend-komischen Vergleich mit dem häßlichen, ausgesetzten „Pudel".

Wie diese Szene an die vorhergehende als komisches Pendant sich schließt, so findet sie wiederum in der folgenden (Sz. 9) einen komischen Kontrast an der stark karikierten Herzlosigkeit des fremden Bedienten, den nicht einmal der Name seiner Herrschaft interessiert. Auf den ersten Blick mag sie nur eine heitere Episode scheinen, die zugleich den ersten dunklen Hinweis auf die Absichten der fremden Dame bringt. Aber in Wahrheit leitet sie die dritte Stufe der Handlung ein. In einem uns zunächst noch rätselhaften Zusammenhang gibt dies so unbedeutende Erlebnis den letzten entscheidenden Anstoß zu Tellheims Entschluß, den Ring zu versetzen (Sz. 10). Der ungeahnte Besitz einer solchen Kostbarkeit, der verhaltene Schmerz, mit dem er sie hingibt, müssen die Erwartung spannen. Justs staunende Worte in der nächsten Szene verstärken diesen Eindruck. — Die Wehmut, die der Ausgang des Aktes erregen könnte, wird rasch wieder verweht durch das

Nachspiel (Sz. 11. 12).

Wie bei Just überwiegt auch bei uns das tröstende Bewußtsein, daß Tellheims Lage doch nicht so hoffnungslos sein kann, als sie schien. Vollends wenn dann Just schadenfroh den Ring bei dem habgierigen Wirte selbst versetzen will, so empfinden wir mit Behagen, daß das Motiv der Rache, das zu Anfang des Aktes so kräftig angeschlagen und dann gänzlich fallen gelassen wurde, nun doch noch zum Schluß unverhofft wieder aufgenommen wird.

Ja, in der nächsten Szene (12) scheint ein finsteres Wetter über dem Haupt des ahnungslosen Sünders sich zusammenzuziehen. Aber es zerstreut sich bald, und es bleibt bei jener harmlosen Rache, denn die Ehre des Soldaten verschmäht jede gemeine Tat. Und schließlich verscheucht seine kecke verwegene Lebenslust alle trüben Wolken und bringt einen erfrischenden Hauch in diese enge, dumpfe Welt.

Ich habe die Komposition dieses ersten Aktes so ausführlich analysiert, weil sie typisch ist für das ganze Drama. Lessings komische Technik löst die Handlung auf in eine fast ununterbrochen sich wiederholende Folge von rasch erregter Erwartung, plötzlicher Enttäuschung und dann wieder unverhoffter Erfüllung. Von diesen kleinen Wirbeln, in denen die Komödie dahinfließt, lassen wir uns gern behaglich hin- und herschaukeln. Tiefere Teilnahme erregen nur vorübergehend die Rührszenen, die wie eine Insel in diesem Wellengekräusel hervorragen. Freilich darf man nicht verkennen, daß unter diesem glitzernden Spiel der Oberfläche der Fluß der eigentlichen Handlung in der Tiefe oft kaum bemerkbar weiterströmt, ja mitunter ganz still zu stehen oder zurückzuebben scheint. In ihrem innersten Wesen ist diese Komik eine äußerliche, künstliche und fast ganz dekorative. Sie entfaltet sich nicht organisch aus dem Stoffe heraus und hat daher auch nichts Packendes und Fortreißendes. Sie erinnert an die zierlichen oder grotesken Schnörkel, mit denen das Rokoko die feste Struktur in phantastischem Spiel überkleidet, oft aber auch eigenwillig verhüllt oder auflöst.

Zweiter Akt.

Erst dieser Akt bringt die Exposition des Verhältnisses zwischen Tellheim und Minna, aber auch er berührt die Umstände, die zum Bruche geführt haben, nur in dunkeln Andeutungen. Erst hier ferner beginnt der dramatische Konflikt mit dem Wiederfinden und der Trennung der Liebenden. Diese beiden Momente sind an den Anfang und den Schluß des Aktes gelegt, das Mittelstück dient wesentlich nur zur komischen Füllung.

I. Teil (Sz. 1 und 2).

Die 1. Szene nimmt gleich den wichtigsten Teil der Exposition, Minnas Liebe zu Tellheim, vorweg, die 2. trägt die Angabe ihrer äußeren Verhältnisse nach und knüpft durch die Entdeckung des verlorenen Geliebten die Handlung dieses Aktes mit der des vorigen zusammen.

Unter der Decke einer leichten, in den Übergängen scheinbar nur dem Gesetz der Ideenassoziation folgenden Plauderei birgt sich in der 1. Szene wieder ein kleiner, regelrecht geführter Krieg. Die verhaltene Erregung Minnas sucht Franziska mit nüchternem Spott hervorzulocken und zu bemeistern. Das Gespräch beginnt müde und gleichgiltig. Aber die Schlaflosigkeit und Appetitlosigkeit Minnas sind deutliche Symptome ihrer inneren Unruhe. Trotzdem will Franziska sie nicht verstehen und holt zu ihrer Erklärung lieber eine Fülle harmloser äußerer Ursachen — von Lebenden und Leblosen, von Menschen und Tieren — herbei. Dann wirft sie zwar selbst zuerst beiläufig und gleichgiltig die erste Andeutung über die Angelegenheit hin, die sie nach Berlin geführt hat; aber sie behandelt sie leichthin als eine lustige Liebeswerbung, bei der zunächst die Kostümprobe das Wichtigste ist. Sowie Minna darauf eingehen will, springt sie ab, um scheinbar ganz unvermittelt auf den fremden Offizier zu kommen. Aber in dem so unlogisch klingenden Übergang: „Und der Herr Offizier, den wir vertrieben . . ., er muß auch nicht die feinste Lebensart haben“, versteckt sich eine Spitze gegen den anderen Herrn Offizier, der Minnas Gedanken beschäftigt. Deren Erwiderung: „Es sind nicht alle Offiziere Tellheims“, gibt das komische Signal zur eigentlichen Exposition. Der Witz der Situation konnte nicht schärfer zugespitzt werden. Minna merkt nichts von Franziskas Ironie; sie ahnt nicht, daß sie den Geliebten hier mit sich selbst kontrastiert. Auf den Hörer aber wirkt die Nennung des Namens wie ein Blitz, der mit einem Male die wunderlichste Verwirrung grell beleuchtet: die reiche vornehme Dame ist die Braut des bettelarmen Offiziers, und sie hat den, den sie schmerzlich sucht, aus dem Hause getrieben!

Auf diesem Punkte, wo unsere Erwartung aufs höchste gespannt ist, schiebt Lessing eine längere Retardation ein. Durch eine Reihe von Sentenzen, die sie bald scherzend, bald mit parodistischem Ernst vorbringt, sucht Franziska die Hoffnung ihrer Herrin, den Geliebten bald zu finden, herabzustimmen. Schon scheint das Gespräch in lauter Allgemeinheiten sich zu verlieren, da gibt plötzlich Franziska selbst durch eine auf sich selbst gemünzte Bemerkung („Man spricht selten von der Tugend, die man hat") Minna das Stichwort zu einem überschwenglichen Preis des Geliebten, der alle Tugenden in sich vereine, weil er von keiner spreche. Diese Idealisierung ruft die nüchterne Kritik Franziskas hervor: dem abstrakten Schluß stellt sie mit komischer Logik den Rückschluß aus den Versicherungen seiner Treue entgegen, um dann zum Konkreten überzugehen, Minna an sein langes Schweigen zu erinnern und endlich offen auf die Möglichkeit hinzuweisen, daß sie „ihn in den Armen einer anderen wiederfinden könne".

Kann der Zuschauer, der die Gegenstandslosigkeit dieser Befürchtung kennt, die bängliche Spannung, mit der die Szene schließt, nur mit komischer Ironie empfinden, so wird jene Spannung auch für die Handelnden alsbald gelöst durch den Eintritt des Wirts (Szene 2). Die triviale Formalität des Alltagslebens schiebt sich mit ruhiger Breite ablenkend zwischen die verhaltene Leidenschaft der 1. Szene und den stürmischen Ausbruch der Empfindung am Schluß der 2. Die Eintragung in das Fremdenbuch soll, so scheint es, die Exposition in gründlichster Weise ergänzen. Aber die Erwartung, die noch durch die umständlichen Vorbereitungen des Wirtes, seine in einem tiefen Respekt vor einer hohen Polizei wurzelnde pedantische Genauigkeit in den kleinsten Einzelheiten komisch gesteigert wird, sieht sich enttäuscht: wir erfahren nur Name und Heimat des Fräuleins, der eigentliche Gegenstand unseres Interesses wird nur scherzend von Franziska angedeutet, die weitere Mitteilung noch hinausgeschoben. Wie zum Ersatz dafür muß Franziska, die hier leider etwas zu stark in die Soubrettenrolle verfällt, ihre persönlichen

Verhältnisse, die niemand zu wissen begehrt, dem Wirte mit parodistischer Ausführlichkeit angeben.

An diesem Punkte, wo die Exposition stockt, wird plötzlich in der überraschendsten Weise die Handlung selbst dadurch angeknüpft, daß der Wirt Tellheims Ring dem Fräulein zeigt. Eine schärfere komische Ironie läßt sich kaum denken, als die, daß gerade die Versetzung des Ringes, durch die Tellheim sich völlig von Minna loslösen wollte, das Band aufs neue knüpfen und daß derselbe Mann, der ihn aus dem Hause trieb, ihn nun eiligst wiederholen muß.

II. Mittelstück (Sz. 3—7).

In drei monologartigen Szenen hallt das Erlebte in Minnas Seele wieder. Die alles vergessende Freude des Wiederfindens (Sz. 3) wird auf Franziskas Mahnung unterbrochen durch den Gedanken an die traurige Lage des Geliebten, bis dann auch dieses Gefühl wieder untergeht in dem alles verschlingenden Wirbel des Liebesglücks (Sz. 7). — Zwischen diese rührenden Szenen treten retardierend zwei komische, in denen ungeahnte, aber im Grunde nur unbedeutende Hindernisse der Verwirklichung von Minnas Wünschen auftauchen. In der ersten, kürzeren sprudelt der Ärger des Wirts über Justs Trotz mitten hinein in den hellen Jubel Minnas, sein erstes Wort über den „groben, ungeschliffenen Kerl" muß sie zunächst entsetzt auf ihren Bräutigam beziehen — es ist dieselbe niedere Komik wie am Anfang von I, 3. In der anderen Szene, in der die fieberhafte Erregung Minnas mit dem maulfaulen Wesen des Bedienten kontrastiert, erschöpfen sich vergebens die vereinten Angriffe der drei: mit allen Mitteln der Überredung locken sie nur halbe Antworten oder Grobheiten hervor.

III. Teil (Sz. 8 und 9).

So wird das Wiedersehen, das uns der Anfang des Aktes schon so nahe rückte, bis an den Schluß hinausgeschoben. Nur einen Augenblick läßt die Komödie (Sz. 8) die Leidenschaft

ungehemmt, gleichsam mit elementarer Gewalt sich entladen — dann muß sofort der Wirt das Pathos dämpfen. Dadurch daß Lessing ihn bei dem ersten Wiedersehen zugegen sein läßt, erreicht er einen doppelten Zweck. Tellheim wird, wie wir sahen (oben S. 121) durch seinen Anblick schmerzlich an seine Lage erinnert; für den Zuschauer aber bildet die Abführung des Störenfriedes durch Franziska eine willkommene Unterbrechung der hochgradigen Spannung.

Nun erst — nach soviel kleinen Hindernissen! — stehen die Liebenden sich ohne Zeugen gegenüber. Aber der solange erwartete Moment soll uns eine schwere Enttäuschung bringen. Hier erst beginnt sich uns die Kluft zu enthüllen, die sie scheidet. Tellheim selbst stößt das Glück von sich, weil er kein Recht auf Minnas Liebe zu haben glaubt (Sz. 9).

Indessen wir vermögen in der ganzen Szene nicht recht an den Ernst und die Dauer seines Widerstandes zu glauben. Zunächst hält der Dichter Tellheims tiefere Gründe hier noch zurück; die Andeutungen über das Schwere, das ihn betroffen, besonders den Verlust seiner Ehre, verstehen wir so wenig wie Minna. So können wir mit kaum getrübter Freude den Kampf verfolgen, der jetzt in zwei ganz gleichmäßig verlaufenden Gängen zwischen beiden ausgefochten wird. Zuerst ist Minna die Angreifende, Tellheim weicht langsam zurück. Ehe sie sich überhaupt auf die Gründe einläßt, die ihn von ihr scheiden, zwingt sie ihn rasch in inquisitorischem Tone trotz alles Sträubens zu dem Bekenntnis seiner Liebe. Und nun erst, nachdem diese Vorfrage erledigt ist, will sie von seinem Unglück hören, in der übermütigen Gewißheit, es durch ihre Liebe aufzuwiegen. Dadurch gereizt, geht jetzt plötzlich Tellheim zur Offensive über. Er sucht Minnas Ton zu kopieren, aber er schlägt bei ihm in Sarkasmus um, und dieser Sarkasmus wieder ist so übertrieben, daß er zu einer unfreiwilligen Selbstironie wird. So wenn er, um den Kontrast zwischen seinem einstigen und seinem jetzigen Zustand anschaulich zu machen, sich nicht bloß in zwei Tellheims zerlegt, sondern diese beiden auch noch als Vater

und Sohn gegenüberstellt! Auch er schließt mit der Vorfrage, ob Minna ihn noch liebe. Aber durch jene Übertreibung fordert er Minnas Parodie heraus: sie will den einen Tellheim nehmen, bis sie den anderen wiederfindet!

Dritter Akt.

Der Streit zwischen Tellheim und Minna, der am Ende des II. Aktes so jäh abgebrochen wurde, findet seine Fortsetzung erst in der 6. Szene des IV. Aktes: die vier Punkte, in denen Tellheim dort sein Unglück knapp zusammenfaßte, werden erst hier der Reihe nach erörtert. So stockt äußerlich die Haupthandlung, und in dem Akte, der sonst als Mittelpunkt des Dramas auch ihren Höhepunkt zu enthalten pflegt, bietet sich ein Ruhepunkt. Der eigentliche Konflikt tritt zurück, und das leichtere Spiel der Nebenpersonen drängt sich an seine Stelle.

Diese Eigentümlichkeit der Komposition ist so scharf ausgeprägt, daß ihr eine bewußte künstlerische Absicht zu Grunde liegen muß. Die Spannung wird dadurch gleichsam in der Mitte zerschnitten. Nach den tiefen Herzenskämpfen verlangt auch das gewöhnliche Leben sein Recht. So wird trotz der leidenschaftlichen Konflikte, die diese Komödie heraufbeschwört, dem Gemüt die Freiheit zurückgegeben, die Schiller als die wesentlichste Wirkung der Komödie bezeichnet.

Daß trotzdem auch hier im Stillen die Haupthandlung langsam, aber stetig fortschreitet, habe ich bereits oben S. 114 fg. ausgeführt. Ja, man kann sagen, daß auch in unserem Drama die Peripetie im Grunde bereits im dritten Akte einsetzt. In dem Briefe, den Tellheim an Minna sendet, in seiner Rückkehr zu ihr, die er „nie, nie wiedersehen" wollte, endlich in seiner halben Bekehrung durch Werner bereitet sich eine Wandlung vor, die er zwar selbst sich noch nicht eingestehen will, die aber leise die Umkehr anbahnt. Der

I. Teil (Sz. 1—3)

knüpft sofort die am Schlusse des vorigen Aktes abgerissenen Fäden wieder an. Gleich an den Anfang stellt Lessing die Überbringung

eines Briefes Tellheims an Minna als spannendes Moment und günstiges Symptom (Sz. 1. 2). Der Auftrag wird von dem Boten ganz in der Manier der alten Komödie in einem Monolog uns mitgeteilt (Sz. 1), der komisch wirkt durch den Widerstreit zwischen den Empfindungen, mit denen Tellheim wie die Zuhörer den Brief begleiten, und der Gleichgiltigkeit, ja dem Widerwillen des Überbringers. In der folgenden Szene wird dann die Ausrichtung der Botschaft zu einer vollständigen komischen Episode, dem Höhepunkte in Justs Rolle, erweitert. Der plumpe und grobe Bediente besiegt mühelos die feine, selbst ihre Herrin mit mutwilligem Spott behandelnde Zofe, die mit dem ungeschliffenen Gesellen ein leichtes Spiel zu haben glaubt. Seine ebenso einfache als sichere Taktik besteht darin, daß er auf ihre neugierigen Fragen nach den gewandteren Bedienten des Majors zunächst mit einem ganz äußerlichen und harmlosen Einzelzug ihr Schicksal zeichnet, um dann, nachdem Franziska seine lakonischen Zweideutigkeiten, ohne zu stutzen, in einem für die Betreffenden günstigen Sinne verstanden hat, Schritt vor Schritt mit der vollen Wahrheit herauszurücken und am Schluß höhnisch trotz der moralischen Verkommenheit die glänzenden äußeren Vorzüge der Bedienten voll anzuerkennen. — Die Szene streift insofern das Thema des ganzen Stücks, als hier die Bedeutung der untersten Stufe der Ehre, der Ehrlichkeit, auch da, wo sie in rauher Form erscheint, der Vertrauten Minnas zum Bewußtsein gebracht wird. Sie sieht ein, daß sie „die Lektion verdient hat". Die Situation wiederholt sich im folgenden Akte vertiefter in der Szene zwischen Riccaut und Minna, aber die Herrin versteht die „Lektion" nicht. Franziska wird durch dieses Erlebnis empfänglicher gemacht für Werners Treuherzigkeit — so wird hier schon die Liebe zwischen beiden vorbereitet. Daneben enthält die Episode einige, allerdings unwesentliche Mitteilungen über Tellheims frühere Lage.

Nach diesem heiteren Vorspiel kann der Dichter es wagen, nachträglich die leidenschaftlich-schmerzliche Trennung Tellheims und Minnas, die er a. E. des vorigen Aktes unseren Augen entzog, in komischer Spiegelung uns vorzuführen (Sz. 3).

In der fast dramatischen Wiedergabe dieser Szene durch den Wirt wird das Pathos und die tragische Geste zur unbeabsichtigten Parodie herabgezogen. Eingerahmt ist seine Schilderung durch Äußerungen zudringlicher Neugierde und betrügerischer Gewinnsucht, die durch ihre verblüffende Naivetät belustigend wirken.

II. Teil (Sz. 4—7).

Wie in dem I. Teile Just, so hat in diesem Werner die führende Rolle. Für die Haupthandlung kommt nur die letzte Szene in Betracht, in der es ihm gelingt, Tellheims starres Ehrgefühl zum erstenmale zu erschüttern. Diesen Erfolg läßt ihn der Dichter erst erringen, nachdem er dreifach mit mehr Eifer als Glück für die äußere Ehre seines Herrn eingetreten ist. Zugleich spinnen sich in diesen Vorszenen leise die Fäden zwischen ihm und Franziska an.

1. In Szene 4 leitet Werner mit einem drohenden „da ist er ja!" ein Strafgericht an dem Wirte ein für den Tellheim angetanen Schimpf. Das Gewitter, das sich am Schluß des 1. Aktes über dem Haupte des Schuldigen zusammenzog, scheint sich jetzt endlich entladen zu sollen. Aber in ganz ähnlicher Weise, wie er schon zu Anfang jenes Aktes die Angriffe Justs abwehrte, weiß der Vielgewandte sich auch hier zu retten. Er läßt den Gegner kaum zu Worte kommen. Wenn Werner Franziska vor ihm warnt, faßt er diese Warnung erst als Scherz — und der gravitätische Ton, mit dem sie ausgesprochen wird, scheint ihm Recht zu geben —, dann komisch verschämt als Schmeichelei. Er vergilt Werners böse Meinung von ihm mit drolligem Edelmut dadurch, daß er ihn als gute Partie Franziska anpreist. Er stellt endlich keck die Tatsachen auf den Kopf, indem er sich als den Wohltäter Tellheims aufspielt, seine harte Äußerung über die verabschiedeten Offiziere ohne weiteres mit Minnas Entgegnung vertauscht und sich dabei sogar auf Franziskas Zeugnis zu berufen wagt! Wir lachen über die Virtuosität, mit der der Schelm die Rolle des jovialen Biedermanns spielt, zugleich aber auch über die offenbare Verlegenheit, in der er sich dabei be-

findet. So aalglatt er sich dreht und windet, es ist ihm doch nicht wohl in seiner Haut, seine Lustigkeit hat etwas Gequältes, und als seine Lügen in jener Berufung auf Franziska ihren Höhepunkt erreicht haben, ist er froh, einen maskierten Rückzug antreten zu können.

2. In Szene 5 sucht Werner die äußere Ehre seines Herrn, die, wie er meint, durch das Gerede von seiner Armut angetastet ist, in Franziskas Augen wiederherzustellen. Um ihm den Schein des Reichtums zu geben, greift er zu kleinen Notlügen. Er gibt nicht bloß das Geld, das er ihm bringen will, für eine alte Schuld aus, er dichtet sogar dem Major eine leichtfertige Untreue an, um den Einwand zu widerlegen, jener habe den Ring aus Not versetzt: er gibt also die innere Ehre preis, um die äußere zu retten! Aber im Grunde sind seine Lügen ebenso harmlos, wie die Absicht, die ihn dabei leitet. Sie sind „groß und breit, offenbar und handgreiflich" wie die Sir John Falstaffs. Wenn er mit treuherziger Miene als sichtbaren Beweis für Tellheims Reichtum einen Beutel voll Gold aus jeder Tasche zieht oder mit ausgespreizten Fingern Franziska demonstriert, daß jener in Sachsen sie doppelt „voller Ringe hätte kriegen können" — wer vermag diese grotesken Übertreibungen ernst zu nehmen? Wenn er ferner von einer Lüge zur anderen gedrängt wird, sehen wir da nicht mit heiterer Befriedigung den „Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend immer Böses muß gebären" im kleinen komisch sich erfüllen?

3. Und immer weiter gleitet er auf der schlüpfrigen Bahn! Die Mitteilung, daß Tellheim seinen Ring versetzt hat, ruft in ihm den Gedanken wach, jenem durch eine Notlüge die Mittel zur Aufrechterhaltung seiner Stellung vor den Leuten aufzudrängen, ohne doch sein peinliches Ehrgefühl zu verletzen. Wie Just a. A. des Aktes entwickelt auch er ganz in der Manier der alten Komödie seinen schlau erdachten Plan in einem Monologe dem Zuschauer mit umständlicher Offenheit (Sz. 6). Dieser, der ja weiß, daß die Grundlage, auf der Werner jenen Plan aufbaut, die Schuld der Witwe Marloff, längst hinfällig geworden

ist, muß von vornherein mit heiterer Ironie der Ausführung des so selbstbewußt vorgetragenen „Schnellers“ entgegensehen. In Sz. 7 kommt dazu die ungeschickte Übertreibung, mit der Werner seine Lüge einleitet. In der besten Absicht tut er abermals des Guten zu viel: geht er doch, um dem stolzen Ehrgefühl des Majors Rechnung zu tragen, soweit, daß er die eigene Armut dessen Reichtum gegenüber stellt und in Geldsachen die Gemütlichkeit ausgeschieden sehen will! So wird er denn auch von jenem gehörig abgeführt.

4. Aber gerade hier ergibt sich eine komische Überraschung: in dem Augenblicke, wo er zu unterliegen scheint, dreht Werner plötzlich den Spieß um, er greift Tellheims Ehrbegriff selbst an und ringt ihm ein prinzipielles Zugeständnis ab. Seine Taktik habe ich bereits oben S. 125 charakterisiert.

Der III. Teil (Sz. 8—12)

faßt die ganze Entwicklung dieses Aktes abschließend zusammen. In Sz. 8 konstatiert Franziska mit froher Genugtuung, daß Werner auf ihre Rückkehr gewartet hat, mit freudigem Staunen, daß inzwischen auch Tellheim erschienen ist, und eilt sofort hinweg, um ihrer Herrin den unverhofften Erfolg zu melden. In der Zwischenszene 9 mögen die beiden, die ins Netz gegangen sind, verwundert sich gegenseitig ihre Beziehungen zu Herrin und Dienerin abfragen; die zuversichtlichen Hoffnungen, die Werner für Tellheim daran knüpft, geben zugleich die Stimmung des Zuschauers wieder. Freilich unsere Erwartung, alsbald Minna eintreten und die Versöhnung zwischen den Liebenden sich vollziehen zu sehen, wird zunächst getäuscht; Franziska kehrt allein zurück (Sz. 10). Indessen diese Enttäuschung macht alsbald der fröhlichsten Gewißheit Platz: wir sehen, daß die Zusammenkunft nur aufgeschoben ist, weil Minna weiß, daß die reife Frucht ihr von selbst in den Schoß fallen muß! Der Brief Tellheims, das Motiv, das so spannend die Handlung des Aktes eröffnete, wird jetzt erst am Schluß wieder aufgenommen und zwar nur, um durch die spöttische Zurückgabe dieses Briefes sofort auch wieder abgetan zu werden. In demselben Augenblicke, wo wir von Tellheim

hören, daß er darin die Notwendigkeit seiner Trennung von Minna ausführlich begründet habe, wird er kurz und bündig zu einer Zusammenkunft befohlen. Seine Zusage wird zum Teil dadurch motiviert, daß Franziska lustig auf Indiskretionen Werners anspielt. So ist die an sich müßige 5. Szene noch in den Schluß mit verwoben; zugleich nimmt Franziska durch die kleine Folter, auf die sie Werner spannt, an ihm eine harmlose Rache für seine Aufschneidereien und seine Leichtfertigkeit. Gleichsam zur Probe auf die Stärke der Wandlung, die sich in Tellheims Zusage bekundet, werden zum Schluß die beiden Hauptmomente der Szene noch einmal in komischer Steigerung wiederholt: Tellheim muß jetzt entdecken, daß sein Brief sogar geöffnet ist, die Gründe seiner Absage also Minna bekannt sind, und er erhält zweitens zu der Einladung zur Zusammenkunft auch noch die Weisung, ja „frisch frisiert" zu erscheinen. Franziskas Schlußworte, Minna bitte ihn nur deshalb nicht, gleich mit ihr zu essen, weil seine Gegenwart ihren Appetit beeinträchtigen könnte, muß vollends jede Spannung in behagliche Erwartung auflösen.

Ein kurzes Nachspiel (Sz. 11. 12) knüpft zunächst das Band zwischen Franziska und Werner fester, nachdem dieser seine leichtfertigen Ansichten über die Liebe reuig widerrufen hat, und deutet durch die Ankündigung eines Streiches, den Minna ihrem Geliebten zur Strafe für seinen Stolz spielen will, spannend auf eine neue Verwicklung hin.

Der **vierte Akt**

führt die Handlung zu ihrem Höhepunkte, um unmittelbar daran die Peripetie zu schließen. Aber von dem Gipfel aus lenkt er zugleich unseren Blick auf ihre tiefsten Grundlagen: die Exposition wird hier nicht bloß abgeschlossen, sondern es werden hier eigentlich erst ihre wesentlichsten, bisher nur dunkel angedeuteten Punkte mit voller Klarheit beleuchtet. Es ist, wie wir sahen, die analytische Komposition der comédie larmoyante.

So faßt der IV. Akt alle Strahlen der Handlung wie in

einen Brennpunkt zusammen. Freilich bei aller Bewunderung dieser straffen Konzentration empfindet man zugleich aufs deutlichste, wie gering doch eigentlich der dramatische Fortschritt vom Beginn der Handlung bis zu diesem Wendepunkte ist! Was uns Lessing bisher gegeben hat, sind im wesentlichen sorgfältig ausgeführte Charakterstudien, und weder die leise dramatische Bewegung, die sie durchzieht, noch die komischen Szenen, die sie in mannigfach wechselndem, an Überraschungen reichem Spiel umschließen, können uns über das Mißverhältnis hinwegtäuschen, in dem dieser gewaltige Unterbau zur Handlung des ganzen Dramas steht.

Wie im II. Akt ist auch in diesem die eigentliche Handlung an den Schluß (Sz. 6. 7) gedrängt. Vor die Entscheidungsszene hat Lessing ein langes Vorspiel gestellt, das in seinem Hauptteil (Sz. 2) in eine große, nur ganz locker mit der Handlung verknüpfte Episode sich verliert. Die leidenschaftliche Erregung, die in jenen Schlußszenen zum Durchbruch kommt, wird dadurch solange als möglich retardiert und die im 3. Akt angeschlagene Stimmung noch festgehalten.

Das Vorspiel (Sz. 1—3)

wiederholt in einer behaglichen Introduktionsszene die Situation zu Anfang des II. Aktes: wieder sitzen Minna und Franziska beim Essen, wieder neckt die letztere ihre Herrin mit ihrem Mangel an Appetit. Aber die Ähnlichkeit der äußeren Umstände läßt die inzwischen eingetretene innere Wandlung um so deutlicher erkennen: statt der Sorgen beschäftigt Minna jetzt nur der Gedanke an die Lektion, die sie Tellheim erteilen will.

Hier schiebt sich nun die Riccaut-Szene ein. Wenn auch ohne Bedeutung für den Fortschritt der Handlung, bereitet sie doch in eigentümlicher Weise die Stimmung des Hörers für die entscheidende Szene des Aktes vor.

Riccaut tritt zunächst auf als der erste überraschende Bote von Tellheims Rehabilitation, durch die der bevorstehende Konflikt überhaupt gegenstandslos werden muß. Aber seine Er-

zählung enthält anderseits so viel handgreifliche Unwahrscheinlichkeiten und Lügen, daß zu der erregten Hoffnung alsbald der Zweifel sich gesellt. Und der Fortgang der Szene steigert ihn fast bis zur Enttäuschung.

War der 1. Teil der Szene wenigstens äußerlich noch mit der Handlung verknüpft, so gewinnt in dem 2. Teil die Persönlichkeit des Fremden eine ganz selbständige Bedeutung. Erst hier erfahren wir, wes Namens und Standes er ist. An die durchsichtige Prahlerei mit seiner vornehmen Abkunft schließt sich in einem raschen decrescendo die bewegliche Schilderung seiner gegenwärtigen Not, das offene Geständnis berufsmäßigen Spielens, die dreiste Bettelei, endlich das fast triumphierende Bekenntnis seiner Meisterschaft im Falschspielen.

Unser Interesse an dieser Episode beruht wesentlich auf der Komik der Rolle selbst. Es ist Lessing gelungen, das moralisch Schlechte durchaus zum Gegenstande der Heiterkeit zu machen. Das Behagen, mit dem wir das Spiel Riccauts verfolgen, fließt vor allem aus dem unerschütterlichen Selbstgefühl, das den Lumpen hebt und trägt, so sehr auch die Umstände, in denen er sich befindet, ihn niederziehen möchten. Wir empfinden ihm gegenüber etwas Ähnliches, wie bei dem unvergleichlichen Mr. Micawber in Dickens Copperfield. Jenes Selbstgefühl leuchtet hervor aus den weltmännischen Formen, mit denen er sich als Kavalier einführt, mag auch überall unter ihnen die Bettelhaftigkeit hervorgucken. Es treibt ihn zu jenen Prahlereien mit seiner Familie und seinen Abenteuern, die so unglaublich sind, daß er fast über die Leichtgläubigkeit seiner Hörer sich lustig zu machen scheint. Es verläßt ihn auch da nicht, wo er offen mit seiner Bettelei herausrückt: er fühlt sich nicht einen Augenblick erniedrigt, gedemütigt oder gar beschämt — im Gegenteil! er erreicht durch sein Auftreten, daß Minna nur mit einer gewissen Scheu und einer verlegenen Notlüge ihm eine größere Summe Geldes anzubieten wagt. Und aus diesem Selbstgefühl, weil er um alles in der Welt nicht „für ein Einfaltspinse, für eine dumme Teuf" gehalten sein will, geht schließlich auch das Bekenntnis seiner

Betrügereien hervor. Die Komik gipfelt darin, daß er bei all seiner Schlechtigkeit dadurch eben erst recht nur als „eine dumme Teuf" sich beweist. So hat Lessing die Prahlerei und die Schamlosigkeit des Abenteurers in komischer Steigerung bis zu dem Punkte geführt, wo sie gewissermaßen sich selbst aufheben, den beabsichtigten Zweck verfehlen, also harmlos wirken. Freilich ist er dabei, namentlich in der Aufzählung der sprechenden Titel (Pret-au-val, Prensd'or), bis an die Grenze der Karikatur gegangen, an der die alte Komödie harmlos sich freute. (Vgl. oben S. 22. 85.)

Das Interesse an der Rolle wurde zu Lessings Zeiten noch wesentlich dadurch verstärkt, daß dieser Abenteurer gerade ein Franzose war. Das gereizte nationale Selbstbewußtsein war nur zu geneigt, in den weltgewandten, glatten Formen des Auftretens, die doch nur dürftig die nackte Unverschämtheit verhüllen, sowie vor allem in dem gleißenden Firnis der Sprache, die auch das sittlich Bedenkliche zierlich zu umschreiben weiß, typische Züge der oberflächlichen französischen Kultur zu sehen. Freilich diese — streng genommen, unkünstlerische — Bedeutung der Rolle so maßlos zu überschätzen, wie es noch jetzt in populären Würdigungen der Minna von Barnhelm üblich ist, etwa gar in der Szene „ein zweites Roßbach auf dem Felde der Literatur" zu sehen, das war nur möglich bei einer völligen Verkennung der literarischen Voraussetzungen der Figur (vgl. oben S. 85). Das Neue in der Behandlung des deutsch radebrechenden französischen Aventuriers bei Lessing liegt wesentlich darin, daß er die niedere Komik der Sprachmengerei durch den Kontrast zwischen der phrasenhaften Eleganz der französischen und der derben Deutlichkeit der deutschen Sprache vertiefte und ihr eine etwas schärfere nationale Spitze gab.

Ihre dramatische Spannung erhält die Szene durch die Neugierde, die das Rätsel dieser abenteuerlichen Persönlichkeit in dem Hörer weckt, und die Überraschung, mit der er seine Ahnungen in doch ungeahntem Maße übertroffen sieht.

Durch dies alles erhebt sich diese Szene, die den Gang der

Handlung völlig unterbricht, zu dem Gipfelpunkt der ersten Hälfte des Aktes. Unwillkürlich wird für den Zuschauer dieser erste Gipfel zu einer Art Höhenmesser für den folgenden, die Szene zwischen Minna und Tellheim. Die Parallele zwischen beiden Szenen drängt sich ihm um so mehr auf, als die äußeren Verhältnisse der beiden Helden fast gleich sind: Riccaut wie Tellheim sind ausländische Offiziere im Heere Friedrichs des Großen, beide sind jetzt abgedankt, beide verarmt, beide mis sur le pavé! Nachdem wir eben an Riccaut die Konsequenzen erlebt haben, zu denen die Gleichgültigkeit gegen die innere Ehre führen kann, werden wir Tellheims strenges Ehrgefühl, auch da wo es uns zunächst peinlich und übertrieben dünken mag, achten und seine Berechtigung zu verstehen suchen. Umgekehrt werden wir, wie ich S. 127 schon andeutete, in Minnas Verhalten gegen Tellheim, nachdem sie eben erst so nachsichtig die Ehrlosigkeit Riccauts zu erklären, zu entschuldigen und zu schonen gesucht hat, das liebevolle Verständnis für die Handlungsweise ihres Geliebten, ja die einfache Gerechtigkeit vermissen. Wie wir endlich trotz aller Antipathie, die der Franzose erweckt, zugleich doch auch etwas wie Schadenfreude darüber empfinden, daß Minnas Klugheit von dem Schwindler, den Franziska sofort durchschaut, sich düpieren läßt, so sehen wir mit einer gewissen Ironie der Durchführung ihres gegen Tellheim geplanten „Streiches" entgegen.

Die letzte Szene des Vorspiels zeigt den Eindruck dieses Erlebnisses auf Minna und hebt ihn zugleich wieder auf. Wohl fühlt sie sich anfangs gedemütigt („blamiert", möchte man sagen), zumal Franziskas entrüsteter Spott den Stachel schärft, aber eben dieser Spott reizt sie auch sofort wieder zur Gegenwehr: teils mit einem an sich berechtigten, hier aber doch nicht angebrachten Humor, der auch „an dem schlechten Menschen die gute Seite aufzusuchen weiß", teils aus launischem Eigenwillen setzt sie sich rasch über die erhaltene Lektion hinweg. Der Stimmung aber, die der Hörer aus der vorigen und dieser Szene empfangen hat und mit der er der Begegnung zwischen Minna und Tellheim entgegengeht, gibt der Dichter durch Franziskas

Worte Ausdruck: „Tellheim sollte wegbleiben! Sie bemerken an ihm, dem besten Manne, ein wenig Stolz, und darum wollen Sie ihn so grausam necken?“

Hauptteil (Sz. 4—6).

Das Eintreffen Tellheims zu dem bevorstehenden Entscheidungskampf wird förmlich und feierlich angekündigt durch Werners streng militärischen Rapport. Durch den Hinweis auf Tellheims Begegnung mit dem Kriegszahlmeister wird ferner die durch Riccauts Erzählung erregte Hoffnung auf eine günstige Wendung seiner Angelegenheiten, wenn auch nur leise, neu gekräftigt (Sz. 4).

In der folgenden Szene hat Lessing, ohne auch nur den Versuch einer äußeren oder inneren Motivierung zu machen, die neue Verwicklung, die am Schluß des Aktes eintreten soll, angeknüpft: Minna vertauscht die beiden Verlobungsringe — zu welchem Zwecke, ist nicht bloß dem Zuschauer, sondern ihr selbst noch völlig unklar.

Nun endlich kann die große Entscheidungsschlacht zwischen Minna und Tellheim beginnen! (Sz. 6.) Zu ihr verhält sich die parallele Szene am Schluß des II. Aktes nur wie ein leichtes Vorgefecht. Die dort nur flüchtig berührten vier Punkte, die Tellheim eine Trennung von Minna zur Pflicht machen, werden hier noch einmal aufgenommen, hier erst erklärt und begründet. Indem die Szene die äußeren Anlässe der Verwicklung eingehend verfolgt, greift sie weit zurück in die Vorgeschichte und holt so, wie ich schon erwähnte, zwanglos die Exposition nach. Sie entwickelt ferner die verschiedene Wirkung dieser Erlebnisse auf Tellheim und Minna aus den verschiedenen Lebensanschauungen beider und dringt so tief in den Kern ihrer Persönlichkeit ein. Aber von diesen persönlichen Voraussetzungen erhebt sich die Debatte zu der rein prinzipiellen Frage: darf die Ehre des Mannes, der alles verloren hat, worauf der äußere Wert des Lebens beruht, der Geliebten erlauben, ihm ihr äußeres Lebensglück zu opfern? Darf die Geliebte ihrerseits auf das Recht

verzichten, dieses Opfer zu bringen, und kann sie ihm in ihrer Liebe einen Ersatz für das Verlorene geben?

Freilich hat Lessing, um den Konflikt in dieser Schärfe zu entwickeln, die Gegensätze doch viel zu einseitig und abstrakt herausgearbeitet. Es leidet darunter ebenso sehr die Wahrheit der Charaktere wie das dramatische Leben der Szene.

Gewiß ist es die Aufgabe des komischen Dichters, gerade die Übertreibung eines an sich berechtigten Standpunktes, einer „Tugend", wie man zu Lessings Zeiten sagte, darzustellen (Vgl. S. 100). Aber er darf darin doch nicht soweit gehen, daß der volle menschliche Gehalt seiner Charaktere sich darüber verflüchtigt. Die Art, wie Tellheim hier aus Pflicht jede Liebe zurückweist, Minna aus Liebe die Forderung der Pflicht nicht begreifen will, die Unfähigkeit beider über diese Prätentionen hinweg sich in schlicht menschlicher Teilnahme zu finden, ist uns psychologisch kaum noch begreiflich. In dem ganzen eigensinnigen Steit um alles oder nichts fällt keinem auch nur ein Wort unmittelbaren, naiven Empfindens von den Lippen. Am künstlichsten wirkt Minna. Ihre Eigenart ist nicht, wie die Tellheims, durch die Vorgeschichte tiefer fundamentiert, und gerade bei dem Charakter der Frau empfinden wir es am schärfsten, daß er nicht in der ganzen Fülle des Empfindungslebens geschaut ist.

Der abstrakten Auffassung der Charaktere entspricht die Komposition der Szene. Bei aller Sorgfalt in der psychologischen Verknüpfung der Wendungen des Gesprächs (S. 129 fg.) überwiegt doch der dialektische Charakter, und sein Gang verläuft ganz programmmäßig. Die einzelnen Punkte werden nacheinander debattiert und kritisiert. Zwar versucht der Dichter durch Minna ein komisches Element in den Dialog hineinzutragen: sie bemüht sich auch hier das Schicksal Tellheims humoristisch von seiner guten Seite aufzufassen, das Schwere als leicht, den Verlust als einen Gewinn hinzustellen, und sie muß — auch darin soll eine Komik liegen — mit all diesen Künsten gerade die entgegengesetzte Wirkung erzielen. Aber dieser ganze Humor hat etwas Künstliches, ja Gequältes, anstatt tiefer in Tellheims Lage sich

hineinzufühlen, tändelt sie mit leichten Witzen darüber hin, und der Grundcharakter der Szene wird durch dieses flüchtige, verstandesmäßige Spiel nicht geändert. Sie bleibt im wesentlichen ein großes Redeturnier, und kaum vermag uns heute die Kunst des Schauspielers durch allen Reichtum der Nüancen über den Mangel an innerem Leben und dramatischer Bewegung hinwegzutäuschen.

Die Charakterkomödie wird, so scheint es, hier zu einem Thesenstück. Aber plötzlich verwandelt sie sich in ein Intriguenlustspiel. Künstlich, durch eine Fiktion Minnas soll der so ernsthaft gewordene Konflikt sich lösen. Die Wirkung ist mehr peinlich, als komisch. Ich sehe davon ab, daß das Motiv der fingierten Verarmung ein etwas triviales Komödienrequisit ist. Der künstlerische Grundfehler ist, daß damit die ganze Stimmung der Handlung umschlägt. Ich habe dies oben S. 87 fg. eingehend ausgeführt und aus den literarischen Voraussetzungen des Dramas erklärt.

So unvermittelt, aber auch so unmerklich als möglich führt Lessing die dramatische Wendung herbei. Einen Augenblick stockt die Handlung, Minna kehrt Tellheim den Rücken und flüstert einige Worte mit Franziska. Als sie dann auf seine Anrede sich wieder zu ihm wendet, ist sie mit einem Male eine andere geworden. In ihren Worten herrscht ein höhnischer Ton, parodistisch wiederholt sie seine Gründe, kalt gibt sie ihm den Ring zurück. Aber der Zuhörer ahnt noch gar nicht, was eigentlich im Werke ist; er hat vorher wohl flüchtig von einem Streiche gehört, den Minna Tellheim spielen will, aber noch nicht, worin er bestehen soll. So muß er sich ihr verändertes Benehmen einfach aus dem Ärger über ihren Mißerfolg erklären, bis er dann am Schluß der Szene bei ihren Worten: „Lassen Sie mich! — Meine Thränen vor Ihnen zu verbergen, Verräter!" stutzig wird: das falsche Pathos, mit dem sie seinen leidenschaftlichen Abschied am Ende des II. Aktes parodiert („Lassen Sie mich, Minna!"), verrät, daß sie Komödie spielt.

So wirkt die nachträgliche Aufklärung, die nun in der

nächsten Szene Franziska gibt, an sich schon mit dem vollen Reiz der Überraschung. Und diese Überraschung wird aufs höchste gesteigert durch den Inhalt ihrer Mitteilung. Die Erdichtung, die hier Franziska stockend vorträgt, daß Minna verstoßen, arm und flüchtig sei — wer hätte sie sich träumen lassen? wer hielte sie nach ihrem ganzen bisherigen Auftreten für glaubhaft? Um so lächerlicher wirkt Tellheims Leichtgläubigkeit.

Ein kurzer Monolog (Sz. 8) deutet den Eindruck des Vernommenen auf ihn an. Es ist ganz im Sinne der komischen Charakterauffassung, daß der Held auch im höchsten Affekte es zunächst als das „dringendste" erkennt, sich Geld bei Werner zu leihen. Mit diesem beruhigenden Ausblick schließt die Peripetie.

Fünfter Akt.

Im Gegensatze zu der ruhig verweilenden Entwicklung in den vorhergehenden Akten führt der fünfte in einer stürmisch verlaufenden Folge von Begebenheiten den äußeren und inneren Abschluß der Handlung herbei. Das Possenmotiv, das am Ende des IV. Aktes angeschlagen war, gibt den Anstoß (Sz. 1—5), wird dann aber durch die unvorhergesehene Rehabilitierung Tellheims durchkreuzt (Sz. 6—9), endlich ruft die Verwechslung der Ringe eine neue Verwirrung hervor, die für einen Augenblick alles Erreichte wieder in Frage zu stellen scheint, bis die Ankunft des Grafen die Lösung bringt. Wie auf diesen drei Stufen der Handlung sich schrittweise Tellheims Läuterung und Erhebung vollzieht, habe ich oben S. 136 fg. ausgeführt.

Schon dort habe ich darauf hingewiesen, wie schwierig, ja im Grunde unlöslich die Aufgabe für Lessing war, das Possenmotiv dramatisch auszuspinnen und dabei doch die innere Entwicklung der Personen, besonders Tellheims, konsequent weiter zu führen. Grell tritt das Disparate der beiden Elemente in der Komposition hervor. Daß jener Streich Minnas den fortdauernden Anstoß zu einer durchaus ernsthaften, die Tiefen des Gemüts erschließenden Bewegung geben soll, mußte naturgemäß zu den schreiendsten Widersprüchen in der dramatischen Behandlung

führen. Auf der einen Seite haben wir den ehrenwerten, vom Leben hart geprüften Mann, der mit rührendem Ernst, in einer lächerlichen Illusion befangen, seine Rolle weiterspielt. Auf der anderen Seite steht Minna, gleichzeitig als Regisseur und Zuschauer dieses Spiels. Nachdem sie durch ihre Erdichtung jene Illusion hervorgerufen hat, bleibt ihr nun nichts weiteres mehr zu tun, als sie so lange als möglich auszudehnen; ihre eigene Rolle ist dabei eine wesentlich passive. So zerfasert sich in diesem Akte das dramatische Gewebe in zwiefacher Beziehung: das Rührende und das Komische, die das Drama sonst eng zu verbinden suchte, treten auseinander, und das lebendige Zusammenspiel der beiden Hauptpersonen macht einem nur äußerlich verhüllten Einzelspiel des Helden Platz, das stellenweise fast monologartig wirkt. Es liegt auf der Hand, wie sehr unter dieser Behandlung auch die Lebenswahrheit der Charaktere leiden mußte. Die Motivierung wird flüchtig und oberflächlich, die feineren Übergänge fehlen, der Dichter nimmt sich kaum noch Zeit, tiefer in das Seelenleben seiner Personen einzudringen. Es ist, als ob es ihm nur noch halber Ernst mit der Durchführung ihres Charakters wäre, als ob er selbst nicht mehr recht an sie glaubte und anfinge „mit dem Spiele zu spielen" (Vgl. S. 138. 142).

I. Teil (Sz. 1--5).

In der 1. Szene klingt der am Schlusse des vorigen Aktes angeschlagene Ton noch fort. Rasch, fast stürmisch kündet sich die innere Wandlung, die sich in Tellheim vollzogen hat, zunächst durch sein äußeres Tun an. An die Anleihe bei Werner schließt sich der Hinweis auf die unmittelbar bevorstehende Hochzeit und neue Kriegsdienste. Die fieberhafte Hast Tellheims wird gehoben durch den Gegensatz der behaglichen Bedächtigkeit Werners. Und damit gleich hier zu Anfang des Aktes alle Besorgnisse des Zuschauers zerstreut werden, empfängt er die Nachricht von der Rehabilitation des Majors zum vierten Male und diesmal mit voller Bestimmtheit.

In zwei kurzen Monologen (Sz. 2 und 4) hat dann der Dichter jene Wandlung durch den Mund des Helden uns nachträglich etwas abstrakt zu erklären unternommen. Dazwischen schiebt sich eine an sich völlig müßige Szene zwischen Tellheim und Franziska (Sz. 3). Sie hält ihm seinen Ring fast unter die Nase, jeden Augenblick erwarten wir, daß er den ihm gespielten Streich erkennen und nun, wo der damit verfolgte Zweck im Wesentlichen erreicht ist, die heitre Lösung erfolgen werde. Aber umsonst! So bleibt nur der lächerliche Eindruck einer fast unbegreiflichen Verblendung.

Endlich in Sz. 5 schließt eine monologartige Palinodie des Helden vor der Geliebten seine Heilung ab.

II. Teil (Sz. 6—9).

Jetzt, wo Minna am Ziele steht und die Fiktion fallen lassen will, wird diese Absicht durchkreuzt durch das unerwartete Eingreifen der Wirklichkeit. Komisch genug muß die solange ersehnte Wendung in Tellheims Schicksal in einem unerwünschten Moment eintreffen und, statt zu lösen, die Verwirrung steigern. — In Sz. 6 erfolgt die förmliche Übergabe des königlichen Handschreibens, nur leise unterbrochen durch ein komisches Duett zwischen Minna und Franziska: dem voreiligen Triumph der ersteren, daß „der Chevalier doch wahr geredet", folgt die Niederlage und Franziskas parodistischer Hohn (Franziska, hörst du?" — „Gnädiges Fräulein, hören Sie?" u. s. w.) auf dem Fuße. Vor allem aber läßt die Mitteilung des Feldjägers, daß der Brief schon gestern in Tellheims Hände gelangt wäre, wenn er nicht heute erst durch Riccaut seine Wohnung erfahren hätte, die ganze Verwicklung als ein komisches Spiel des Zufalls, als viel Lärmen um nichts, und Riccaut als den eigentlichen Retter erscheinen. — Die Spannung auf den Inhalt des Schreibens (Sz. 7) wird komisch gesteigert durch eine kurze Zwischenszene (Sz. 8), in der der Wirt wieder als Störenfried eingreift: er retardiert nicht bloß die Vorlesung, er kündigt zugleich ein neues spannendes Moment, die Entdeckung des mit den Ringen getriebenen Spieles an.

Diese vorbereitenden Szenen schließt dann eine große Rührszene ab. Die gerechte und gnädige Entscheidung des Königs, dessen charakteristischer Akten-Stil hier glücklich kopiert ist, findet in den entzückten Ausrufen Tellheims und der verlegenen und kleinlauten Gratulation Minnas einen Widerhall, der uns nicht zweifeln läßt, daß damit das Schicksal des Majors seinen Abschluß erreicht hat. Um so größer ist die Überraschung, um so stärker die Rührung, wenn nun plötzlich Tellheim mit einem ganz unvermittelt einsetzenden Wechsel des Tons erklärt, daß er den Brief zerreißen und ein stilles Liebesglück der Ehre und dem Ruhm vorziehen will. Und freundlich ernst spricht er am Schlusse die Lösung des Problems aus; mit unwiderleglicher Klarheit bestimmt er das Recht des Mannes gegenüber der Frau.

III. Teil (Sz. 10—12).

Die Entwicklung scheint abgeschlossen. Aber die Überraschungen, in die uns dieser Schlußakt ohne Unterbrechung stürzt, sind noch nicht zu Ende. Ein neuer ungeahnter Sturm erhebt sich, der noch einmal alles mühsam Erreichte zu vernichten, die Kluft zwischen den Liebenden aufs tiefste aufzureißen und Tellheim an den Ausgangspunkt seiner Entwicklung zurückzuschleudern droht. Die ruhige gesammelte Stimmung der letzten Szene unterbricht schrill der lärmende Eintritt Justs, der nach kurzem Zwiegespräch mit seinem Herrn — offenbar froh, seinem alten Ärger auf das Fräulein Luft machen zu können — Minnas Weigerung, Tellheims Ring dem Wirte wiederzugeben, laut in die Szene ruft und dadurch einen echten Komödienwirrwar entfesselt. Tellheim ist wie mit einem Zauberschlage völlig verwandelt, fast sinnlos vor argwöhnischer Wut. Ihren Gipfel erreicht diese Wut in dem Schlag auf Schlag sich entwickelnden Streitduett mit Werner (Sz. 11), wo er selbst den hilfbereiten Eifer des Treuesten verkennt.

Geflissentlich reißt die Komödie das Bild des Helden von der Höhe, auf die sie es in den vorgehenden Szenen gestellt hatte, wieder herab und zeigt ihn uns menschlich, allzu menschlich. An Minna aber vollzieht sich hier, wie ich schon oben S. 143 her-

vorhob, ein komisches Strafgericht dafür, daß sie „den Scherz zu weit getrieben." Dabei steht die ganze Aufregung in einem so komischen Mißverhältnis zu ihrer Veranlassung, sie beruht auf einem so wunderlichen Mißverständnis, das der nächste Augenblick, die erste ruhige Überlegung wieder lösen muß, daß wir allem diesen Toben nur mit heiterer Ruhe zusehen. Freilich nähert sich diese Übertreibung des Affektes stark der Karikatur, und der augenblicklichen Wirkung der Situation wird die Wahrheit und Konsequenz des Charakters geopfert.

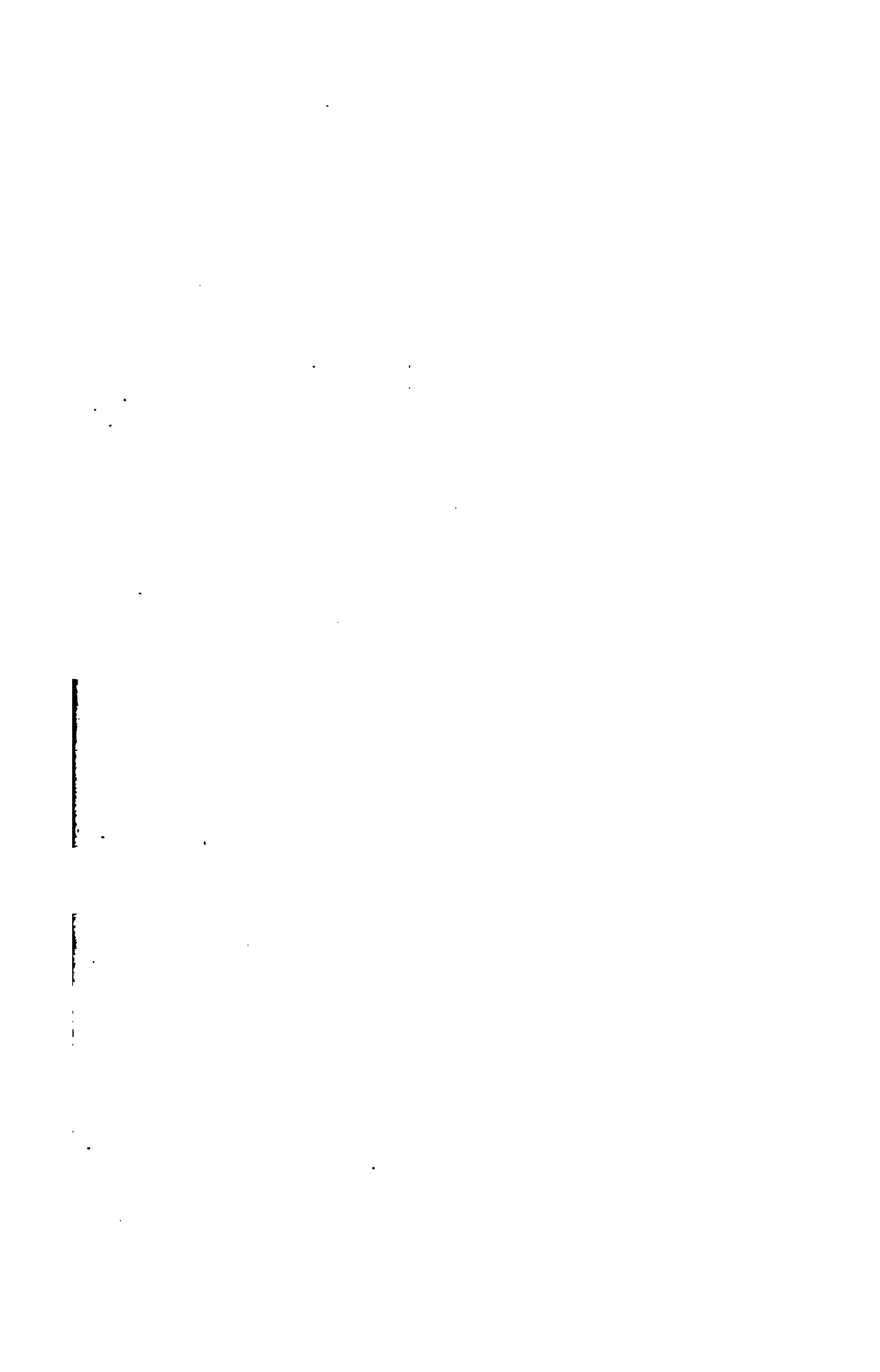
In dem Augenblick, wo die Verwirrung aufs höchste gestiegen ist, muß — eine neue, aber die letzte Überraschung! — der Graf Bruchsal als komischer deux ex machina nahen, theatralisch wirkungsvoll angekündigt durch zwei Bediente, die gleichzeitig „von verschiedenen Seiten über die Bühne laufen", und von Franziska, die ihn vom Fenster aus sieht. Und schon diese Ankündigung genügt den Sturm zu beschwichtigen. Freilich muß auch hier zunächst ein komisches Mißverständnis Tellheim zu Minna zurückführen. Während die Beteiligten alle und wir mit ihnen hoffnungsfroh dem Erscheinen des Grafen entgegensehen, fürchtet Tellheim als der einzig Blinde in ihm den Verfolger Minnas und will sie gegen ihn schützen. Ich habe oben S. 143 auf die abschließende Bedeutung dieses Moments für Tellheims Entwicklung hingewiesen; in dem Wirrwarr dieser Szenen kommt diese Bedeutung nicht mehr zur Geltung, und die komische Voraussetzung für sein Handeln, das Festhalten an Minnas Fiktion steht mit der ganzen Situation in zu grellem Widerspruch, um uns noch menschlich begreiflich zu sein. Endlich muß das Spiel mit den Ringen, das die letzte Verwirrung anstiftete, sie auch lösen: sie dient als Beweis für Minnas wahre Absicht.

Nachspiel (Sz. 13—15).

Nun, nachdem der Streit bereits geschlichtet ist, bleibt für den Grafen, der in feierlichem Aufzuge „von verschiedenen Bedienten und dem Wirte begleitet", einen Augenblick die Bühne betritt, nur noch die Aufgabe übrig, den Bund zu segnen und

alsbald mit Minna zu verschwinden (Sz. 13). Der Schluß aber gehört den Nebenpersonen. Erst wird die Versöhnung Werners mit Tellheim geschlossen: die Annahme seines Geldes hebt im Nu allen Groll (Sz. 14). Dann erhält der Bund zwischen Tellheim und Minna in dem zwischen Werner und Franziska sein komisches Gegenbild. Auch hier wirbt, halb verschämt halb keck, das Mädchen; mit schalkhafter Gravität prüft sie der Mann. Aber man ziert sich hier nicht lange, rasch schlagen die Hände ein.

Emilia Galotti.



Erstes Kapitel.

Die Entstehung der Emilia Galotti.

Der Plan der Emilia Galotti taucht zum erstenmale in bestimmteren Umrissen im Januar 1758 auf.

Im 1. Teile seiner Bibliothek der schönen Wissenschaften für 1757 hatte Nicolai einen Preis von 50 Talern für das beste deutsche Trauerspiel ausgesetzt (vgl. oben S. 78). Cronegk's Codrus, der später den Preis erhielt, „hatte nichts weniger als Lessings Beifall." „Wenn ich ein paar ruhige Stunden finde, schrieb er am 22. Oktober 1757 an Mendelssohn, so will ich einen Plan aufstellen, nach welchem ich glaube, daß man einen besseren Codrus machen könnte. Es arbeitet hier noch ein junger Mensch an einem Trauerspiel, welches vielleicht unter allen das beste werden dürfte, wenn er noch ein paar Monate Zeit darauf wenden könnte." Am 25. November versprach er schon Nicolai: „Die Tragödie, an der ein junger Mensch hier noch arbeitet, sollen Sie in drei Wochen haben; sie verdient es, mit gedruckt zu werden." Als dann Cronegk (der übrigens von vornherein auf die Auszahlung des Preises verzichtet hatte) noch vor der Veröffentlichung der Entscheidung gestorben war, schlug Lessing am 21. Januar 1758 Nicolai vor, den Preis noch einmal verdoppelt auszusetzen. „Unterdes würde mein junger Tragikus fertig, von dem ich mir nach meiner Eitelkeit viel Gutes verspreche; denn er arbeitet ziemlich wie ich. Er macht alle sieben Tage sieben Zeilen; er erweitert unaufhörlich seinen Plan und streicht unaufhörlich etwas von dem schon Ausgearbeiteten wieder aus. Sein jetziges Süjet ist eine bürgerliche Virgina, der er den Titel Emilia Galotti gegeben. Er

hat nämlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist als ihr Leben, für sich schon tragisch genug und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte. Seine Anlage ist nur von drei Akten, und er braucht ohne Bedenken alle Freiheiten der englischen Bühne. Mehr will ich Ihnen nicht davon sagen; soviel aber ist gewiß, ich wünschte den Einfall wegen des Süjets selbst gehabt zu haben. Es dünkt mich so schön, daß ich es ohne Zweifel nimmermehr ausgearbeitet hätte, um es nicht zu verderben." Diesen ersten dreiaktigen Entwurf hat Nicolai noch „gesehen, als Lessing 1775 in Berlin war. Nach demselben war die Rolle der Orsina nicht vorhanden, wenigstens nicht auf die jetzige Art."

Wie es scheint, ist der Plan damals liegen geblieben. Erst zehn Jahre später „in Hamburg fing er einmal an, ihn auszuarbeiten." Indessen diese „Ausarbeitung war so angelegt, daß sie nur gespielt, aber nie gedruckt werden sollte."

So konnte er, wie er seinem Bruder Karl (am 10. Februar 1772) schrieb, „weder diese noch das alte Süjet brauchen", als er in Wolfenbüttel im Winter von 1771 zu 1772 an die Vollendung seines Dramas ging. Am 31. Dezember konnte er ihm melden: „Mit meiner Tragödie geht es so ziemlich gut, und künftge Woche will ich Dir die ersten drei Akte übersenden." Aber schon am 25. Januar gestand er seinem Verleger Voß: „Je näher ich gegen das Ende komme, je unzufriedener bin ich selbst damit." So zog sich auch der Abschluß länger hin, als er gehofft hatte. Es war offenbar die Katastrophe, die ihm Schwierigkeiten machte. Der größte Teil des IV. Aktes war bereits vor dem 10. Februar an seinen Bruder abgeschickt; mit der vollen Zuversicht, daß ihm der Charakter der Orsina gelungen sei, fragt er an diesem Tage nach der Wirkung, die er auf ihn gemacht habe. Aber erst Ende Februar hat Karl die letzte Szene jenes

Aktes, in der das letzte Auftreten der Emilia vorbereitet wird, in Händen, und endlich am 1. März 1772 kann Lessing den Schluß senden.

Am 13. März, zum Geburtstag der Herzogin Witwe, sollte nach Döbbelins Wunsch die erste Aufführung in Braunschweig stattfinden. Lessing selbst mochte befürchten, daß man in seinem Stück Anspielungen auf den Hof, namentlich das Verhältnis des Erbprinzen Karl Wilhelm Ferdinand zu der schönen Marquise Branconi finden könnte. Er hatte deshalb vorher dem Herzog Karl die bis dahin gedruckten Bogen seiner Tragödie „die er bereits vor einigen Jahren ausgearbeitet habe" und die „weiter nichts als die alte römische Geschichte der Virginia in einer modernen Einkleidung sein solle", vorgelegt und seine Einwilligung zur Aufführung erhalten. Auch als er unmittelbar darauf dem Erbprinzen durch Ebert ein Exemplar überreichen ließ, bat er diesen, ihm zu sagen „daß es wirklich eine Arbeit sei, die schon vor einigen Jahren größtenteils getan sei und an die er jetzt nur die letzte Hand gelegt habe." Lessing selbst war durch Unwohlsein verhindert, der Vorstellung beizuwohnen, er hatte aber die Verteilung und Einstudierung der Rollen geleitet.

Die Entstehung der Minna von Barnhelm beruhte ebenso auf den literarischen Bewegungen der Zeit wie auf den persönlichen Lebenserfahrungen des Dichters. Lessing hatte hier mit berechnendem künstlerischen Verstande die Form der modernen Komödie nach bestimmten Vorbildern und Theorien weiter entwickelt und gleichzeitig in diese Form mit liebevoll eindringendem Verständnis ein Stück Leben, das ihm aus jahrelanger unmittelbarer Anschauung vertraut und wert geworden war, zu fassen sich gedrungen gefühlt. Dagegen haben auf die Emilia Galotti eigene Erfahrungen und Beobachtungen des Dichters keinen oder doch nur spät einen spärlichen Einfluß gewonnen. Wie die dramatische Form dieses Werkes den mit gegebenen Mustern experimentierenden Dichter verrät, so sind auch die Stimmungen, mit denen er an seinen Stoff herantrat, die ethischen Probleme, die er

darin durchzuführen suchte, literarisch nach- und anempfunden. Um so notwendiger ist es, gerade bei diesem Drama die literarischen Voraussetzungen genau zu verfolgen.

Zweites Kapitel.

Lessing und das bürgerliche Trauerspiel.

Miß Sara Sampson.

1.

Lessing teilte mit seinen Zeitgenossen die rückhaltlose Bewunderung Richardsons. Keinen modernen Dichter — auch Klopstock nicht — hat seine Kritik so uneingeschränkt anerkannt. Diese Bewunderung beruhte auf der Verbindung der vollsten Lebenswahrheit, der eindringendsten psychologischen Analyse mit der stärksten moralischen Wirkung, die er in den Werken des Engländers fand. So hatte er in der Vossischen Zeitung (1754—1755) in seiner Anzeige der deutschen Übersetzung des Grandison den Roman als ein „Meisterstück" gepriesen, er hatte ihm nachgerühmt, „daß hier die Kunst ihre größte Stärke angewandt habe, das menschliche Herz auf allen Seiten zu rühren, um es durch Rührungen zu bessern" und auch auf die früheren Romane des Dichters hingewiesen „dessen schönem Geist man es zu danken habe, daß man die schärfste Moral mit soviel reizenden Blumen ausgeschmückt finde". Und eine 1757 veröffentlichte Übersetzung von Richardsons Sittenlehre leitete er mit den Worten ein: „Wer wird sich einkommen lassen, etwas für mittelmäßig zu halten, wobei der unsterbliche Verfasser der Pamela, der Clarissa, des Grandisons die Hand angelegt? Denn wer kann es besser wissen, was zur Bildung der Herzen, zur Einflößung der Menschenliebe, zur Beförderung jeder Tugend das Zuträglichste ist, als er? Oder wer kann es besser wissen, als er, wieviel die Wahrheit über menschliche Gemüter vermag, wenn

sie sich die bezaubernden Reize einer gefälligen Erdichtung zu borgen herabläßt?"

Die Stärke der moralischen Rührung, die durch die möglichst getreue Wiedergabe des gewöhnlichen Lebens erreicht wird, verleiht in seinen Augen auch dem bürgerlichen Trauerspiel der Engländer einen höheren Wert, als die Beobachtung aller Regeln der hohen Tragödie den gepriesenen Werken des Nachklassizismus. In der Vorrede zu der 1756 erschienen Übersetzung von Thomsons Trauerspielen gesteht er offen: „So wie ich unendlich lieber den allerungestaltesten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorne, erschaffen, als die schönste Bildsäule eines Praxiteles gemacht haben wollte, so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des Kaufmanns von London als des Sterbenden Cato sein, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, deren wegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen. Denn warum? Bei einer einzigen Vorstellung des ersteren sind auch von den Unempfindlichsten mehr Tränen vergossen worden, als bei allen möglichen Vorstellungen des andern auch von den Empfindlichsten nicht können vergossen werden. Und nur diese Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben."

Aus den Anregungen, die er von Richardson und Lillo empfangen hatte, entstand im Frühling 1755 in Potsdam Lessings Miß Sara Sampson. Durch dies Drama begründete er das bürgerliche Trauerspiel in Deutschland. Er faßte hier die Entwicklung, welche die bürgerliche Dichtung in England im Trauerspiel und im Roman genommen hatte, gleichsam in Eins zusammen. Er übertrug auf die neue Gattung des Dramas nicht bloß die tragischen Konflikte, die Richardson dargestellt hatte, sondern suchte auch die Art ihrer Behandlung, soweit es die dramatische Form zuließ, nachzubilden. So verinnerlichte und vertiefte er das bürgerliche Trauerspiel, er paßte es dem durch die allgelesenen Richardsonschen Romane entwickelten Geschmack an und erweckte ihm das Interesse der weitesten Kreise des gebildeten Publikums.

2.

Die Handlung der Miß Sara schließt sich im Wesentlichen an die der Clarissa an. Die beiden Hauptpersonen, Mellefont und Sara, sind blasse Abbilder von Lovelace und Clarissa. Wie die letztere hat sich Sara von dem Wüstling, dessen Charakter sie nicht durchschaute, aus dem Elternhause entführen lassen; auch sie verzehrt sich nun in inneren Kämpfen und stirbt, mit Gott und den Ihrigen versöhnt, wie eine Heilige.

Lessing hat in seinem Drama gleichsam nur den letzten Akt der ganzen Tragödie gegeben, die im Leiden sich vollziehende Läuterung und Erhebung der Heldin. Wie Richardson hat er ihr gottseliges Sterben für unser Gefühl unerträglich weit ausgesponnen — es füllt den ganzen V. Akt. Die damalige Zeit empfand anders. Gellert bekannte in seinen Moralischen Vorlesungen: „Ich habe ehedem über dem 7. Teil der Clarissa mit einer Art von süßer Wehmut einige der merkwürdigsten Stunden für mein Herz verweint, dafür danke ich dir noch jetzt, Richardson!" So haben auch die Zuschauer bei der ersten Aufführung von Lessings Trauerspiel am 10. Juli 1755 in Frankfurt a. O., wie Ramler an Gleim berichtete, „drei und eine halbe Stunde zugehört, stille gesessen wie Statuen und geweint".

Dadurch, daß Lessing geleitet von dem Geschmack seiner Zeit für das Rührende, die Katastrophe als das, wie er meinte, tragisch Wirksamste herausgriff, gewann er für die sehr ausgedehnte, in schwerfälliger Brieftechnik sich hinschleppende Handlung des Romans die für das Drama nötige Konzentration. Dabei hat er zugleich, wie es die rasch vorüberrauschende Darstellung auf der Bühne verlangt, die gegebenen Motive klarer und bestimmter herauszuarbeiten und durch die Einführung neuer den Verlauf äußerlich bewegter zu machen gesucht. Während z. B. Clarissas Empfindung für Lovelace eine ihr selbst rätselhafte Mischung von Widerwillen und Neigung ist, während sie mit allen Kräften ihm zu widerstehen sucht und, nur um einer verhaßten Ehe zu entgehen, mit ihm flieht, ist Saras Verhältnis

zu Mellefont einfach auf ihre Liebe zu ihm gestellt. Weil ihr Vater dieser Liebe widerstrebt, hat sie sich von dem Wüstling entführen lassen; diese Liebe läßt sie alle Schwächen seines Charakters übersehen oder entschuldigen; diese Liebe läßt sie auch an ihm festhalten, als die frühere Geliebte ihn ihr streitig machen will.

Mellefonts Schwanken ist zunächst ganz nach Richardsons Vorgang durch die Scheu des Libertins, seine Freiheit einer Ehe zu opfern, begründet; ja genau wie Lovelace ist es ihm unmöglich, sich die Geliebte als Gattin zu denken (IV, 2). Dazu aber fügte Lessing als neues, dramatisch wirksameres Motiv sein Verhältnis zu einer früheren Geliebten. An dieses Motiv knüpfte er die äußere tragische Verwicklung und die Katastrophe. In der Marwood tritt dem Helden plötzlich seine ganze schuldvolle Vergangenheit gleichsam verkörpert entgegen und hemmt seine Umkehr. Die Marwood ist es ferner, die an Stelle des schwindsüchtigen Ausgangs der Clarissa das Ende der Sara durch eine dramatische T a t herbeiführt.

Wir können noch deutlich erkennen, aus welchen Keimen in Lessings Phantasie dieses Motiv erwuchs. Die erste Anregung zur Aufstellung einer Nebenbuhlerin und zugleich zu der Art ihrer Einführung bei Sara gab wohl eine Szene im IV. Bande der Pamela. In der Gesellschaft einer leidenschaftlichen, geistreichen Gräfin scheint der Baronet die demütige Liebe seiner ebenso schönen als tugendhaften, aber mitunter gar zu verständigen und in letzter Zeit etwas larmoyanten Frau einen Augenblick vergessen zu wollen. Ihre mit spöttischer Neugier ausgesprochene Bitte, Pamela besuchen zu dürfen, kann er nicht abschlagen. Sie hofft einen leichten Sieg zu erringen; er wünscht im Stillen, daß die Reize der Unschuld die stolze Schönheit überwinden und zugleich seine Wahl in den Augen der Gräfin rechtfertigen werden. So ist die Motivierung der Zusammenkunft der beiden Nebenbuhlerinnen nicht unwahrscheinlich. Wir sind ferner im Roman so daran gewöhnt, die Schönheit und Tugend der Heldin fortwährend vor den Freunden und Ver-

wandten des Baronets ausgestellt zu sehen, daß wir an seiner hier sich verratenden Gefühlsroheit kaum Anstoß nehmen. Das Motiv, das ihn leitet, klingt in Lessings Drama nach, wenn Mellefont die Einführung der Marwood vor Sara mit den Worten rechtfertigt (III, 2): „Ach, Miß, lassen Sie mich meinen Ehrgeiz gestehen. Ich möchte gern gegen die ganze Welt mit Ihnen prahlen. Und wenn ich auf den Besitz einer solchen Person nicht eitel wäre, so würde ich mir selbst vorwerfen, daß ich den Wert derselben nicht zu schätzen wüßte." Natürlich reicht aber dieses Motiv bei dem wesentlich veränderten Charakter der Marwood und der von ihr der Sara drohenden Gefahr nicht mehr aus. Die Gründe, die ihn sonst noch bestimmen konnten, der von Eifersucht und Rachgier Entflammten ihre Bitte zu gewähren, hat Lessing uns in einer kurzen, schweigenden Überlegung Mellefonts unterschlagen (II, 8 a. E.).

Für die Gestalt der Nebenbuhlerin selbst entlehnte er die wesentlichsten Züge von der Buhlerin Millwood im Kaufmann von London, an die schon der Name erinnert. Lessing hat aber die Ansätze zur Heroine, die bereits in dem Urbilde lagen, mit bewußter Kunst in den Medeatypus gesteigert. „Sieh in mir eine neue Medea!" so ruft die Marwood selbst (II, 7) Mellefont zu. Wie diese droht sie ihm ihr beider Kind unter Martern zu töten. Wie diese rächt sie ihre Verstoßung mit der Vernichtung der glücklicheren Geliebten.

Endlich tritt noch bei Lessing die Figur des alten, gütigen und milden Vaters auf, die in Lillos Kaufmann in Thorowgood verkörpert ist, aber auch eine stehende Rolle in dem französischen Rührstück bildet.

3.

In der Technik wagt Lessing noch nicht, die Freiheiten der englischen Bühne nachzuahmen. Er hält die Einheit der Zeit und des Ortes fest. Um den Verlauf der Handlung an einem Tage zu ermöglichen, läßt er sie schon mit Tagesanbruch beginnen. (Vgl. Sz. 2 „So früh, meine Herren, so früh? Ihr

seid ohne Zweifel die Nacht gefahren.") Als Schauplatz wählte er die alte Lustspielszenerie eines Gasthauses, dessen verschiedene Zimmer durch das Aufziehen eines Zwischenvorhangs angedeutet werden. Wie im klassischen Drama ist ferner die Zahl der Personen auf die für die Handlung notwendigen beschränkt. Die Hauptpersonen haben neben sich ihren Confident. In Mellefonts Diener Norton, dessen Gewissen sich gegen die Torheiten und Laster seines Herrn empört, mag man das abgeblaßte Bild von Lovelaces Freund Jack erkennen.

Der Dialog erinnert noch stark an den Romanstil Richardsons. Umständlich werden die Empfindungen zergliedert, das Handeln sorgsam von allen Seiten beleuchtet und beurteilt. Mitten in der Erregung reflektieren die Personen über ihren Seelenzustand, machen etwa Bemerkungen über die Abhängigkeit der geistigen Erhebung von körperlichen Zuständen oder ergehen sich in allgemeinen Sentenzen. Selbst das Kind Arabella entwickelt seine Empfindungen in einer altklugen Dialektik. („Wir sollen Sie wieder vermissen? Sie haben ja so oft gesagt, daß Sie uns liebten. Verläßt man denn die, die man liebt? So muß ich Sie wohl nicht lieben, denn ich wünschte, Sie nie zu verlassen." I, 4.) Dabei reden die Personen alle eine Kunstprosa, in der jede charakteristische Besonderheit untergeht und auch die Leidenschaft nur in einer deklamierenden Rhetorik sich äußert.

Drittes Kapitel.

Die Fortbildung des bürgerlichen Trauerspiels in der Emilia Galotti.

I. Wiederanknüpfung an die klassische Tragödie.

1.

So kräftig auch Lessing durch seine Miß Sara Sampson der neuen Gattung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland die Bahn gebrochen hatte, so lag ihm doch der bewußte Kampf

gegen die klassische Tragödie selbst damals noch fern. Wie er 1754 im zweiten Stück seiner Theatralischen Bibliothek Corneille und Racine die „großen Meister“ der Tragödie nannte, die „alle, welche eben diese Bahn durchlaufen wollten, zur Bewunderung nicht minder als zur Verzweiflung brachten“, so gesteht er noch 1756 in seiner Vorrede zur Übersetzung von Thomsons Trauerspielen dem Corneille zu, daß „die Kenntnis des menschlichen Herzens und die magische Kunst, jede Leidenschaft vor unseren Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen“, ihm nicht fehle. Nur gegen den akademischen Neuklassizismus seiner Zeit sind seine Angriffe gerichtet: wie er dort den älteren Crébillon bekämpft, so hier den Addison. Die „Regeln können aufs höchste nichts als ein schulmäßiges Gewäsche hervorbringen. Die Handlung ist heroisch, sie ist einfach, sie ist ganz, sie streitet weder mit der Einheit der Zeit noch mit der Einheit des Orts; jede der Personen hat ihren besonderen Charakter, jede spricht ihrem besonderen Charakter gemäß; es mangelt weder an der Nützlichkeit der Moral noch an dem Wohlklange des Ausdrucks. Aber du, der du dieses Wunder geleistet, darfst du dich nunmehr rühmen, ein Trauerspiel gemacht zu haben? Ja; aber nicht anders, als sich der, der eine menschliche Bildsäule gemacht hat, rühmen kann, einen Menschen gemacht zu haben. Seine Bildsäule ist ein Mensch, und es fehlt ihr nur eine Kleinigkeit: die Seele“. Daß er bei solchen Anschauungen dennoch die schwächlichen klassizistischen Trauerspiele Thomsons als „Meisterstücke“ pries, darf nicht befremden. Manches rückte sie seinem damaligen Standpunkt nahe: die Größe der alten Heroen und Heroinen war auf ein anständiges Mittelmaß herabgeschraubt, gelegentlich auch einmal der alte mythische Stoff in das Mittelalter übertragen, und die Personen sprachen sich hübsch sorgfältig und verständig über ihre Empfindungen und Leidenschaften aus.

Durch die Richtung auf das Pathetische, die der siebenjährige Krieg in der deutschen Literatur hervorrief, wurde Lessing, wie wir sahen (oben S. 79 fg.), zu neuen Experimenten mit der heroischen

Tragödie angeregt. In der unmittelbaren Nachbarschaft von Dramen, die den Tod fürs Vaterland verherrlichen sollten, taucht zuerst der Plan einer Virginia auf. Neben einem Codrus, der für die Befreiung seiner Stadt sich selbst dem Tode weiht, neben einem Aristodemus (im Kleonnis), der seine Tochter aus demselben Grunde opfert, konnte auch das tragische Ende der Römerin zunächst nur im Zusammenhang mit dem Sturz der Gewaltherrschaft der Decemvirn gedacht sein.

Dazu kommt, daß Lessing aus Bearbeitungen dieses Stoffes im Stile der haute tragédie die Anregung zu seiner Virginia empfangen zu haben scheint. Montianos 1750 erschienenes Drama, von dem er 1754 im ersten Stück seiner Theatralischen Bibliothek nach der französischen Übersetzung von Hermilly einen sehr ausführlichen Auszug gab, mag den Ausgangspunkt gebildet haben. Von Crisps gleichzeitiger Tragödie hat er die erste Szene in Prosa übersetzt — das im Nachlaß aufgefundene Blatt galt lange als ein Fragment von Lessings ursprünglicher Virginia, bis G. Roethe den Sachverhalt aufdeckte. Daneben hat er wohl sicher Campistrons Jugendwerk (1683) benutzt.

2.

Wenn auch das Römerdrama, das Lessing begonnen hatte, von ihm völlig niedergerissen wurde, um an seiner Statt das bürgerliche Trauerspiel Emilia Galotti aufzuführen, so verrät doch der neue Bau in seiner ganzen Anlage, besonders in der Größe und Weite des Umrisses noch die alten Fundamente, auf denen er errichtet ist.

Die Rollen seines Dramas — mit Ausnahme vielleicht der Orsina — hatten sich sämtlich schon in den vorher genannten Dramen herausgebildet. Die des unumschränkten Machthabers, der Gesetz und Recht seinen Lastern dienstbar macht, ist auf den Prinzen übergegangen. Wie diesem der Oberste Galotti „ein alter Degen, stolz und rauh", so steht jenem bei Montiano und Crisp der Kriegstribun Virginius gegenüber, auch er schroff, argwöhnisch und hitzig. Schon bei ersterem fürchtet sich die

Tochter vor seiner jäh aufbrausenden Heftigkeit, sonst aber entspricht sie bei ihm wie bei den anderen nur ganz äußerlich der Heldin des Lessingschen Dramas; sie ist durchaus Römerin, von leidenschaftlichem Gefühl für ihre und des Vaterlandes Freiheit und von unerschütterlicher Liebe zu ihrem Verlobten erfüllt. Eine Mutter, Plautia, eitel und ahnenstolz hatte ihr Campistron gegeben; sonst vertritt deren Stelle — wie in der antiken Überlieferung — die Amme. In die Maske des schmeichelnden Höflings hüllt sich bei Lessing der Freigelassene des Appius. Er ist schon bei Montiano „ein größerer Bösewicht als sein Herr". Er redet ihm ein, daß er „als Decemvir, als Herr des Volkes, der Patrizier und der Kriegsheere seine eigensinnigen Begierden zu Gesetzen machen könne" (II, 3). Wie Marinelli tröstet auch er ihn mit der eignen Überzeugung von der Unfähigkeit weiblicher Eitelkeit, der Werbung des Herrschers zu widerstehen: „Ist sie (Virginia) nicht ein Weibsbild? Sollten Lobsprüche, Schmeicheleien, Eitelkeit, Eigennutz, die Ehre, dich zu ihren Füßen zu sehen, nicht fähig sein, den Eigensinn zu verführen, gesetzt auch daß sie das Herz nicht gewinnen könnten? Sollte bei ihrem Geschlechte alles vergebens sein? Entschließe dich nur, mit ihr zu sprechen!" Der Bräutigam der Virginia, der Volkstribun Icilius, wie sein Schwiegervater Virginius ein unerschrockener Verteidiger der Freiheit der Republik, ist bei Montiano „von einer heimlichen Ahnung beunruhiget, als ob ihm an diesem Tage ein ganz besonderes Unglück bevorstehe" — ein Zug, der bei Appianis erstem Auftreten wiederkehrt. Ihn wie seinen Gegner Clodius hat Campistron zu römischen Rittern erhoben, er hat ferner den letzteren (wie Marinelli) auch durch persönliche Motive, Eifersucht und Rachsucht, zu dem Anschlag gegen die Braut des Icilius bestimmen lassen. Die Rolle der Orsina war nach Nicolais oben (S. 176) angeführter, unbestimmter Notiz „nach dem ursprünglichen Plan nicht vorhanden, wenigstens nicht auf die jetzige Weise". Die ersten Ansätze dazu in dem Virginiadrama könnte man vielleicht bei Crisp in der Marcia, der Schwester des Clodius (der bei ihm Patrizier

ist) finden, die auch verwirrend und lösend in die Handlung eingreift.

Die äußere Handlung selbst war in ihren Grundlinien schon durch die Fabel vorgezeichnet. Aber auch ihre weitere Ausgestaltung bei Lessings Vorgängern bot ihm eine Reihe brauchbarer Einzelzüge.

Die Erregung, in die Virginia durch die Nachstellungen und Drohungen des Decemvirs versetzt ist, steigert Montiano noch durch die Sorge, wie ihr abwesender Vater die Nachricht aufnehmen werde. Vergebens setzt ihre Vertraute Publicia ihr auseinander, „daß bei den gegenwärtigen Umständen seine Gegenwart unumgänglich notwendig sei.“ „Wenn ich erwäge“, erwidert sie, „wie eifersüchtig mein Vater auf seine Ehre ist, mit was für Hitze er alle Gefahren verachtet, um den Ruhm, den er sich in Rom durch seine Tapferkeit erworben hat, zu erhalten; wie außerordentlich argwöhnisch und zugleich unbeweglich er ist, und kurz, daß ich mit Wenigem alles sage, wenn ich erwäge, daß er mein Vater ist, welcher mich auferzogen hat und mit der äußersten Zärtlichkeit liebt: so stellen sich tausend verwirrte Gedanken auf einmal meiner Einbildungskraft dar. Wozu würde er in der Tat nicht fähig sein, wenn der Decemvir mich zu verfolgen fortführe und er auf eine nicht allzu genaue Art oder durch einen fremden Kanal davon Nachricht bekäme“ (I, 1). Durch den Vorschlag der Publicia, wenigstens ihrem Bräutigam und ihrem Vetter Numitor das Geschehene zu entdecken, „damit ihre junge Gebieterin zu dem, was sich etwa Gefährliches ereignen könnte, durch ihr Stillschweigen nichts beitrage“ „fühlt sie sich ein wenig beruhiget“, dennoch nimmt sie ihn nur zur Hälfte an: Icilius soll zunächst noch nichts erfahren! Auch bei der Begegnung mit ihm (I, 3) hüllt sie sich in Schweigen, trotz der Unruhe, in die sie ihn stürzt; erst durch Numitor erfährt er den Vorfall mit dem Decemvir. — Wenn hier auch das Schweigen der Virginia nur zur Retardation benutzt ist, so lag es doch für Lessing nahe, dies Motiv zu einem tragischen Faktor zu entwickeln.

Wenn Marinelli die Erregung des Prinzen über die „schon

heute" bevorstehende Vermählung Emilias mit den Worten beschwichtigt: „Erst heute — soll es geschehen, und nur geschehenen Dingen ist nicht zu raten", so haben wir hier in eine fast epigrammatische Spitze zusammengedrängt dieselbe Hyperbel, die in dem schwülstigen Pathos der hohen Tragödie Clodius bei Campistron so ausgeführt:

Il vous le falloit craindre [le rival] en cet instant cruel,
Que conduisant déjà Virginie à l'autel,
Par les liens sacrés d'un heureux hymenée,
Il alloit à son sort joindre sa destinée;
Lorsque tout étoit prêt, la coupe, le couteau,
La victime, l'encens, le prêtre, le flambeau;
Quand Plautie elle-même à ses désirs propice,
Pour l'hymen de la fille offroit un sacrifice.
C'étoit alors, Seigneur, qu'on eût pu pardonner
Le trouble où votre cœur semble s'abandonner.

Und auch Clodius macht diesen Trost zur Tat: unmittelbar vor der Trauung läßt er die Virginie aus dem Tempel rauben und in den Palast des Appius bringen.

Bei Campistron wie bei Montiano wird Appius, je weiter das Unternehmen vorrückt und die Gefahren und die Ungewißheit des Ausgangs immer deutlicher hervortreten, in seinem Entschluß schwankend, aber die Leidenschaft siegt. Bei beiden wird die Intrigue so durchgeführt, daß er dabei äußerlich ganz unbeteiligt bleibt. Ja bei Campistron zeigt er sich (III, 2. 3) scheinbar geneigt, die Bitten der Mutter Virginias zu erhören und muß durch Clodius an die Pflichten des Herrschers, ohne Ansehen der Person strenge Gerechtigkeit zu üben, gemahnt werden.

Bei beiden geht Virginia, ihrer Tugend völlig sicher, furchtlos und stolz, wie es einer Römerin geziemt, ihrem Schicksal entgegen; bei Campistron träumt sie sogar bereits von ihrem Ruhm in künftigen Jahrhunderten. Der Tochtermord ist nach dem bekannten Gesetz der klassischen Tragödie hinter die Kulissen verlegt. Bei Montiano erzählt Virginius selbst, bei Campistron, der den Vater überhaupt nicht auftreten läßt, die Konfidente der

Virginie die furchtbare Tat. In der letzteren Darstellung ist es bereits die Tochter, die dem erlahmenden Mut des Vaters die Ausführung abnimmt:

> De sa constante fille il veut percer le cœur.
> Mais en vain pour ce coup son courage s'apprête,
> Quand il croit l'achever, sa tendresse l'arrête:
> Car à peine a-t-il vu le couteau près du sein,
> Que la nature semble avoir glacé sa main,
> Il demeure immobile à ce triste spectacle.
> On court, à son dessein chacun veut mettre obstacle.
> Virginie en tremblant voit venir ce secours,
> Qui hazarde sa gloire en conservant ses jours.
> Elle se hâte alors de terminer sa vie,
> S'élance sur le fer, et, d'une main hardie,
> Prend celle de son père, et poussant le couteau,
> S'en frappe, tombe et s'ouvre un chemin au tombeau.

Von größerer Bedeutung wurde gerade hier für Lessing Crisp's Tragödie, der die Katastrophe auf der Bühne selbst darzustellen wagte. Schon die Art, wie er sie herbeiführt, enthielt fruchtbare dramatische Keime. Marcia, die Schwester des Claudius und die vertraute Freundin der Virginia, hat anfangs aus Liebe zu Icilius sich von ihrem Bruder dazu verleiten lassen, Eifersucht zwischen den Verlobten zu säen, sich aber empört von jeder Mithilfe losgesagt, als sich das beabsichtigte Verbrechen ihr in voller Deutlichkeit enthüllte. Sie benachrichtigt zuerst Virginia von der drohenden Gefahr und ruft dann, als diese und ihre Beschützer gewaltsam in Rom zurückgehalten werden, den Vater herbei.

Wenn Campistron nur in der Schlußerzählung gezeigt hatte, wie das Herz des Vaters sich aufbäumt gegen die furchtbare Tat, so macht Crisp den qualvollen Kampf zwischen Kindesliebe und Römerehre zum Hauptmotiv der ganzen weiteren dramatischen Entwicklung, und auch er führt die Entscheidung durch den eigenen Todesentschluß der Tochter herbei.

Zunächst ist Virginius in der Schlußszene des IV. Aktes

trotz aller Abmahnungen des Icilius starrköpfig entschlossen, die gerichtliche Entscheidung über Virginia noch heute zu fordern. Mehr als die Rettung der Tochter kümmert ihn die ihr und ihm drohende Schmach; er kann nicht weiter leben in der Furcht of being father to a strumpet. Aber als er sie nun in seinem Hause wiedersehen soll, erhebt sich ein Sturm in seinem Herzen. Sein Monolog vor ihrem Eintritt, der den V. Akt eröffnet, erinnert an den Odoardos in derselben Situation (V, 6). Unentrinnbar sieht er ihr beider Schicksal immer näher schreiten. Mit Gewalt sucht er sich zur Ruhe zu zwingen. Er kann es nicht ertragen, die Tochter jetzt zu sehen:

Alas, she comes this way! — I must not see her —
She melts me so! — — — I cannot — —.

Rasch wendet er sich zum Gehen, aber schon tritt sie ein:

Sir, my father!
Turn not away, — what have I done? —

Ihr Anblick entwaffnet alle seine Strenge, seine Stärke, seine festesten Entschlüsse; er bittet sie, ihn zu verlassen. Sie aber kniet vor ihm nieder:

Behold the poor Virginia at your feet!
Behold these falling tears! — whatever be
The purpose of your soul (it must be noble,
Since 'tis my father's.) Oh, unfold it all!
I will not shrink, but meet it as becomes
A Roman maid and daughter to Virginius!

Mit blutendem Herzen reißt er sich los. Erst Icilius klärt Virginien über die Gefahr auf, die ihres cruel father's savage honour über sie heraufbeschwören will, aber unerschüttert bleibt ihr Mut:

Learn to respect my duty and my glory,
For tho' I love, yet still I am a Roman!

So geht sie der Verhandlung auf dem Forum entgegen. Durch diesen heroischen Grundzug ihres Charakters, den sie bis zuletzt bewährt, ist sie natürlich wesensverschieden von Emilien. Hier-

von abgesehen berührt sich die entscheidende Szene zwischen ihr und dem Vater, nachdem das Urteil des Appius sie dem Claudius als Sklavin zugesprochen hat, in entscheidenden Punkten mit dem letzten Gespräch Odoardos mit seiner Tochter. Als Virginia sich verzweifelt auflehnt gegen die Gewalt und an ihren Vater sich klammert, redet er ihr zu — um ihren Mut zu prüfen? oder um den Tyrannen zu täuschen? — sich ihrem Schicksal zu unterwerfen. Wie Emilia auffährt: „Ich allein in seinen Händen? Nimmermehr mein Vater. Oder Sie sind nicht mein Vater. Ich allein in seinen Händen? Gut, lassen Sie mich nur, lassen Sie mich nur! Ich will doch sehen, wer mich hält, wer mich zwingt", so hier Virginia:

Rigtheous Heaven!
What, does my father give me up? — Does he
Confirm the cruel sentence pass'd upon me? —
Behold me then a slave! — Here, thou remorseless,
Thou perjur'd minister! — — Here, bind these limbs! — —
This wretched frame shall not be subject long
To thy inhuman power!

Da fällt Virginius ein: Hold, Virginia! und bittet den Appius mit verstellter Demut und Ruhe, ihm einen letzten Abschied von dem Mädchen, das er bisher als sein einziges Kind geliebt hat, zu gestatten. Er führt sie bis vorn an die Bühne. Nur schwer entringt sich ihm das Geständnis seines Vorhabens:

My child!
Ah, my belov'd Virginia! *Vir.* My dear father!
L. Vir. I cannot utter it! — When I would speak,
My heart-strings tremble, and affrighted nature
Backwards recoils! — My child! — — — must it then be?
Must I forget all feelings of a father
And of a man?
Gods, gods! — — — if ye are just! Draw nearer to me — — —
Let me weep over thee a while — — — and then —
Canst thou not guess! — — — Oh, say and spare my tongue
The dreadful word! — — — Canst thou read the purpose
That shakes me thus!

Auf ihre Frage: what may this mean? zieht er den Dolch heraus — derselbe Zug kehrt bei Lessing, nur viel künstlicher motiviert, wieder: Seest thou this mortal point? Wenn auch das Weib in ihr vor dem Gedanken an den frühen Tod zurückschaudert, sie faßt sich:

> Yet my soul feels and owns the deed is noble
> And worthy of my father!

Unbarmherziger noch als Odoardo malt er ihr künftiges Los ihr aus:

> Think, oh, think
> What 'tis to live a slave! the butt and mark
> Of hourly shame and insult! — think upon
> Thy youth, thy innocence and maiden bloom
> Stain'd and defac'd by barb'rous lust and outrage:
> Think when the brutal tyrant shall be cloy'd,*)
> To have thy rifled beauties then consign'd
> To th' next gross ruffian and the next — — — Distraction!

Entsetzt fleht sie um den Todesstoß. Aber wie er den Dolch erheben will, sinkt seine Hand. Da greift sie zu:

> Here strike! — — — Oh, let me aid thy trembling hand!
> A moment loss consigns me o'er to shame!

So stößt er zu. What has he done? schreit Appius auf; mit dem Ruf Oh, horrid, cruel father! eilt die Amme herbei, um die Sterbende aufzufangen (vgl. die Worte des Prinzen: „Grausamer Vater, was haben Sie getan!") Mit erhobenem Dolch spricht Virginius seinen Fluch über den Tyrannen aus, dann stürzt er hinweg unter dem Getöse des beginnenden Aufruhrs. Alsbald erscheint Icilius. Als er den Leichnam der Geliebten erblickt, he is struck with horror and stands fixed in astonishment for some time — genau wie der Prinz! Er will sich töten; da kehrt Virginius mit dem vom Blute des Frevlers rauchenden Dolche zurück und fällt ihm in

*) Man denkt hier auch an Orsinas Worte IV, 7 a. E.: „Bald wird auch Ihre Tochter verlassen sein" u. s. w.

den Arm. Weinend bricht der Vater, als er die Tote wiedersieht, in die Worte aus:

My old heart splits with sorrow!
Sweet hapless flow'r!
Untimely cropt by the fell planter's hand!
My eyes weep blood to look on what I've done —
And yet 'twas pity nerv'd my arm to strike
The blow!

Wir glauben Emilia zu hören: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. Lassen Sie mich sie küssen, diese väterliche Hand."*)

3.

Eine „bürgerliche Virginia" sollte die Emilia Galotti werden. Aber schon die Tat, die das moderne Drama aus dem antiken übernahm, die Ermordung der Tochter durch die Hand des eigenen Vaters, weil nur um diesen Preis ihre Ehre zu retten war, ist von einer Größe, die bisher nur dem Pathos der heroischen Tragödie vorbehalten schien.

Noch mehr wird das Drama über den engen und niederen Kreis, in dem sich bisher das bürgerliche Trauerspiel bewegt hatte, hinausgehoben durch den weiteren politischen Zusammenhang, in dem die Handlung gedacht ist. Zwar hat Lessing sie völlig losgelöst von den ursprünglichen historischen Voraussetzungen. Er hat sie aus dem klassischen Altertum in eine nicht näher bestimmte, aber offenbar mit der Gegenwart in ihren Sitten und Zuständen sich berührende Zeit versetzt;

*) An Lessings klassizistische Vorbilder ist wohl am passendsten anzureihen die Rede der Lucretia in Bandellos 11. Novelle des 2. Buches, die, wie zuerst Grillparzer (in den Notizen zu einer Tragödie „Brutus", Werke XI⁴ 20) bemerkte, ihm vielleicht bei Emilias letztem Geständnis vorschwebte. Lucretia denkt schaudernd zurück an die sinnliche Lust, die sie bei der Vergewaltigung durch Tarquin gefühlt hat, obwohl ihre Vernunft sich dagegen sträubte. Sie fürchtet, in Gedanken an die Schwäche des Weibes, wenn sie nicht gleich nach dem ersten Fehltritt die Strafe an sich selbst vollzöge, möchte sie künftig dem Reize der Sünde nicht widerstehen können und eine andere werden, als sie bisher war.

er hat den Schauplatz ins Enge gezogen und aus dem Rom der Republik an den Hof eines weltverlornen italienischen Duodezstaates verlegt. Aber die politischen Verhältnisse sind doch im wesentlichen dieselben geblieben, in dem fürstlichen Absolutismus hat die Gewaltherrschaft nur andere Formen angenommen. Und diese Verhältnisse bilden hier ebenso wie in der Virginia die in Wahrheit doch unlösliche Voraussetzung der tragischen Handlung: nur aus ihnen erklärt sich der Charakter und das Handeln der Personen, und aus ihnen erwächst auch ihr Schicksal.

Wenn endlich Lessing auch von der Ermordung des Tyrannen und der daran sich schließenden Revolution absah, so enthält doch sein bürgerliches Trauerspiel eine leidenschaftliche Anklage gegen den Despotismus. Ein dumpfer Groll spricht aus Appiani und Odoardo, der letztere brütet über dem Gedanken, daß die Verletzung der Gesetze durch den Prinzen auch ihn des Gehorsams gegen die Gesetze entbinde (V, 4), und hart am Fürstenmord führt die Katastrophe vorüber.

II. Die Umbildung der Virginia unter dem Einfluß Richardsons und der bürgerlichen Tragödie.

So stark und nachhaltig die Einwirkungen waren, die Lessings Phantasie von den Virginiadramen empfing, so erwies sich dennoch sein eigener Entwurf einer Virginia ebensowenig lebenskräftig, wie seine übrigen klassizistischen Versuche in jener Zeit — den Philotas nicht ausgenommen. Dem Dichter der Miß Sara war im Grunde die Welt jener Dramen längst innerlich fremd geworden (wenn sie ihm je vertraut gewesen war!), ihre Helden, die so pathetisch für Freiheit, Ehre, Ruhm und Vaterland in den Tod gingen, sagten seinem Herzen nichts mehr (vgl. oben S. 78). Aber lag nicht in dem Virginiastoffe der Keim zu einem ganz ähnlichen Drama wie die Sara, nur von viel erschütternderer Tragik? War das Schicksal der Heldin nicht im wesentlichen das Schicksal der Clarissa, nur abgeschlossen durch eine im höchsten Sinne *dramatische* Tat, die dem Romane Richardsons fehlte? Und diese Tat überschreitet doch

nicht die dem bürgerlichen Trauerspiel seiner Natur nach gesetzten Schranken, denn sie bleibt innerhalb der Grenzen der Familie (vgl. S. 12). Die Möglichkeit endlich, die Handlung auf die Familientragödie zu beschränken, war gegeben. Auch in der Geschichte ist ja der Sturz der Herrschaft der Decemvirn nur eine Folge, nicht die beabsichtigte Wirkung jener Tat, und bereits in den Römerdramen war die Haupt- und Staatsaktion immer mehr hinter dem Schicksal der Virginia zurückgetreten.

Es war der Grundfehler Lessings in der Miß Sara gewesen, daß er gerade an den matten Ausgang der Clarissa angeknüpft hatte; sein erstes bürgerliches Drama war dadurch zu einer rührenden Buß- und Sühnetragödie geworden. Jetzt unternahm er es, mit der Virginiafabel die mit ihr verwandte, an leidenschaftlicher Spannung reiche Haupthandlung des Romans zu verschmelzen und mit den Farben Richardsons in modernem Kostüm den Kampf weiblicher Unschuld gegen die Gewalt und List des Verführers darzustellen.

So wurde aus der Virginia eine Emilia Galotti.

1.

Von dem Blute der Menschen Richardsons tranken sich die schattenhaften Gestalten jener Römerdramen in Lessings Phantasie neues Leben. Nach dem Vorbilde des englischen Romans suchte auch Lessing in die dunklen Tiefen des Seelenlebens einzudringen, die Persönlichkeit in der Fülle ihrer individuellen Züge und ihrer inneren Widersprüche zu erfassen und den pathetischen Kampf gegen die äußere Gewalt in einen Gewissenskonflikt zu wandeln. So lieh er der Handlung jene Innerlichkeit, die notwendig war, wenn die antike Virginiasage der Gegenwart lebendig gemacht werden sollte, eine Innerlichkeit, von der ihre neueren Dramatisierungen nichts wußten, an die höchstens Crisp in der Katastrophe leise gerührt hatte.

In seinem Hettore Gonzaga hat Lessing den Lovelace-Typus wiederholt, der schon seinem Mellefont zu Grunde lag.

Während er damals noch mit ungeübter Hand eine ziemlich steife, äußerliche und unselbständige Nachzeichnung geliefert hatte, ist er hier bis zum Lebenskern der Persönlichkeit vorgedrungen, er hat von da aus organisch eine Reihe von charakteristischen Zügen neu und selbständig entwickelt und so die schillernde Außenseite dieser Gestalt vielfach eigenartig entfaltet. Aber die Grundlinien sind doch dieselben geblieben, und so geistreich seine Nachschöpfung ist, dem Original kommt sie nicht gleich. Die Gegensätze in diesem Charakter, die in dem breiteren und langsameren Fluß des Romans sich verschleifen, sind hier dramatisch verschärft und treten oft schroff und unvermittelt hervor; ihr jäher Wechsel stellt mitunter ebenso starke Anforderungen an die nachhelfende Kunst des Schauspielers wie an den guten Glauben des Zuschauers. Was aber das Schlimmste ist: während Richardson mit nie erlahmender Konsequenz den Charakter bis zu Ende lebendig durchführt, hat Lessing dem Prinzen nur im I. Akte vergönnt, sein Wesen vor uns auszuleben. Nachdem sein Held den Anstoß zur Handlung gegeben hat, wird er von ihr immer mehr bei Seite geschoben; er spielt seine Rolle gleichsam nur noch mechanisch weiter, nur selten und flüchtig gestattet uns der Dichter einen Einblick in sein Inneres.

Wie Lessings Hettore ist auch Lovelace eine durchaus sinnliche Natur, ein Wüstling, der ohne viel Gewissensbisse seiner Leidenschaft schon manches Frauenglück geopfert hat. Wie dieser ist er noch jung und von bestrickender Liebenswürdigkeit. Wenn auch längst jede Achtung vor der Ehre des Weibes in ihm erstickt ist, so weiß er doch sein zügelloses sinnliches Begehren in die Maske zartester Rücksicht und Ehrerbietung zu hüllen. In der Gesellschaft wahrt er stets — im Gegensatz zu seinen Genossen — die Lebensformen des vornehmen Mannes; er erscheint verbindlich, gewandt, geistreich. Ja, er zeigt auch gelegentlich, wo seine Leidenschaft nicht ins Spiel kommt, eine oberflächliche, launenhafte Gutmütigkeit, z. B. in seinem Verhältnis zu his pretty Betsey, his Rosebud, die er freigebig ausstattet.

Der Ruf ihrer Lasterhaftigkeit erweckt bei Hettore wie bei Lovelace in der etwas philiströsen Welt der Galotti und Harlowe ein Vorurteil, das doch nicht bei allen Gliedern der Familie sich zu einem entschiedenen sittlichen Urteil klärt. Sie wirken zugleich abstoßend und anziehend und sind der Gegenstand eines für unerfahrene Frauenherzen gefährlichen Interesses.

Zum ersten Male ergreift beide nach einem wüsten Sinnentaumel gegenüber der sittlichen Reinheit und geistigen Hoheit eines edlen Weibes die Ahnung eines tieferen Glückes. Beide meinen jetzt zum ersten Male zu lieben. „Nun ja, ich habe die Orsina zu lieben geglaubt! Was glaubt man nicht alles!" ruft der Prinz aus. Und Lovelace bekennt seinem Jack: I have boasted that I was once in love before — And indeed I thought I was. It was in my early manhood . . . But upon recollecting what I was then, and comparing it with what I find myself now, I cannot say that I was ever in love before. (vol. I p. 197, let. 31).*) Aber hinter diesen Stimmungen lauert doch bei beiden nur das sinnliche Verlangen, und der Gedanke, diese unnahbare Tugend zu überwinden, ist nur ein Reiz mehr.

Dem lasterhaften Weltmann ist in beiden Dichtungen eine ganz weltfremde Unschuld gegenübergestellt. Auch Clarissa ist in der Abgeschiedenheit des Landlebens aufgewachsen. In ihren Eltern ist derselbe typische Gegensatz verkörpert, wie in Odoardo und Claudia. Der Vater ist jähzornig, hart und schroff; der weichere, milde Sinn der Mutter hat in der liebeleeren Ehe sich ängstlich vor dem Willen des Mannes beugen und vorsichtig allen Konflikten aus dem Wege gehen gelernt. Doch abgesehen von diesem Verhältnis der Gatten zu einander konnte ihre Charakteristik bei Lessing nichts weiter aus Richardson entnehmen. Die kleinliche Selbstsucht, der Familiendünkel und die Habgier des englischen Squire fügten sich nicht in die Grundlinien der tragischen Fabel. Der Mann, der aus Liebe

*) Ich citiere nach der Londoner Ausgabe von 1785.

zur Tochter, aus Eifer für ihre Ehre zum Dolche greifen sollte, mußte die wesentlichen Charakterzüge seines römischen Urbildes bewahren. Dagegen folgt Lessing in der Entwicklung des Charakters der Heldin durchaus Richardsons Spuren.

Auch Clarissa ist zugleich „die Furchtsamste und die Entschlossenste ihres Geschlechts“. What a contradiction! Weakness of heart with such a strength of will, ruft Lovelace bewundernd aus (IV, 204 let. 35). Anfangs tritt wie bei Emilia wesentlich nur die erste Seite hervor. In dem Bann des Hauses hat ihr Wesen etwas Passives, eine gewisse Unselbständigkeit und Unbehilflichkeit nach innen wie nach außen angenommen. Zwar solange sie ohne Zwiespalt im ruhigen Gleichmaß der Tage dahinlebte, war sie nach den Worten ihrer Freundin „glücklich und beglückend, wo sie erschien“, und durch den Reichtum ihres Geistes „die Seele aller Gesellschaften“. (IV, 62—63, let. 11). Aber sobald der Kampf mit der argen Welt beginnt, ist sie hilflos wie ein Kind. Um diesen Grundzug ihres Charakters aufs schärfste hervorzuheben, hat Richardson ihr die lebensfrohe, kecke Freundin zur Seite gestellt, die sich nicht viel Skrupel macht und resolut auftritt. Aber so dringend ihr Miß Howe wiederholt rät, durch ein klares und entschiedenes Vorgehen gegen ihre Eltern und Lovelace die Verwirrung zu lösen: Clarissa vermag diesen Weg nicht zu finden. — Emilia zeigt dieselbe Mischung von jugendlicher Fröhlichkeit und Hilflosigkeit. Mit mütterlicher Eitelkeit gedenkt Claudia jener Vegghia bei den Grimaldi, wo sie „den Prinzen durch ihre Munterkeit und ihren Witz bezauberte“, und Emilia selbst schlägt einen Augenblick im Gespräche mit Appiani diesen Ton an. Aber bei den Annäherungsversuchen des Prinzen erscheint doch auch sie völlig fassungslos und ratlos.

Auch die Sittlichkeit beider hat etwas Peinliches, Ängstliches, Unfreies. Jene übertriebene Empfindlichkeit, die durch die kleinste Antastung ihrer Reinheit in die schwersten Gewissenskämpfe gestürzt wird, hat die Heldin Lessings von ihrer englischen Schwester geerbt. Freilich Clarissa erscheint reflektierter und förmlicher.

Ruhelos ist ihr Verstand geschäftig, ihre Empfindungen eingehend zu analysieren; ihr Pflichtgefühl grenzt ans Pedantische. Lessing hat den Charakter der Emilia leichter, einfacher, naiver gehalten; er läßt sie sich unmittelbarer geben. Einen Unterschied bedingte hier schon die Dichtungsgattung: was im Briefroman zulässig war, verbot sich im Drama von selbst. Wie undramatisch jene Richardsonsche Manier war, hatte Lessing bei seiner Miß Sara zur Genüge erkannt. Seitdem hatte er die Kunst des Schweigens gelernt. Er übte sie in der Emilia Galotti fast zu virtuos. So tritt er in offenbaren Gegensatz zu Richardson. Aber doch nur äußerlich. Die gelegentlichen Äußerungen, in denen er seine Heldin ihr Innenleben enthüllen läßt, sind offenbar der Abschluß langer, verschwiegener Gedankengänge, und in ihnen verrät sich ein befremdendes Wissen um sich selbst, eine in ihrer Schärfe und Härte uns jetzt recht unjugendlich anmutende Selbstprüfung und Selbstbeurteilung.

Wir sehen heute nur zu leicht in dieser Hypertrophie des Gewissens eine singuläre und pathologische Erscheinung, die als solche wenig geeignet ist, die Grundlage eines tragischen Charakters von allgemeinem Interesse zu bilden. Damals empfand man anders. Wie das schottische Puritanertum, das Richardsons Lebensauffassung beherrschte, in England, so hatte der Pietismus in Deutschland auch in Kreisen, die ihm äußerlich ferner standen, die Neigung verbreitet, über jede Versuchung, jede Gedankensünde und jeden leisen Fehltritt in selbstquälerisches Grübeln sich zu verlieren, und die inneren Kämpfe womöglich in Tagebüchern zu beichten.

2.

Wie Richardson läßt nun Lessing die Tugend der Heldin durch eine ununterbrochene Folge von Versuchungen und Leiden hindurchgehen. List und Gewalt, die vor keinem Frevel zurückschrecken, führen ihr Schicksal herbei; widerstandslos, aber auch schuldlos erduldet sie es, bis sie am Schluß seine Kette sprengt. Ja, nicht bloß der Gesamtcharakter der Handlung,

sondern auch ihr Gang im Einzelnen empfing von der Clarissa die stärksten Impulse.

Gemildert wird in beiden Dichtungen das Peinliche des Schicksals dadurch, daß die Heldin selbst, wenn auch nicht schuldig, so doch schuld daran ist. Eine Unbedachtsamkeit, die in der Schwäche und Unselbständigkeit ihres Wesens wurzelt, gibt bei Emilia wie bei Clarissa den Anlaß. Wie jene gegen ihr richtigeres Empfinden durch ihre Mutter sich bestimmen läßt, die Begegnung mit dem Prinzen vor ihrem Bräutigam zu verschweigen, so läßt sich Clarissa halb wider ihren Willen zu der Unbesonnenheit hinreißen, sich Lovelace anzuvertrauen. Aber die hierin liegende Milderung der Tragik ist doch nur scheinbar. Der eine falsche Schritt reißt sie durch eine verhängnisvolle Verkettung der Begebenheiten unwiderstehlich ihrem Untergange zu. Goethe fand in der Clarissa „die strengen und unausbleiblichen Folgen eines Fehltritts auf eine grausame Weise zergliedert". (Dichtung und Wahrheit, Buch 13.) Wir haben dieselbe Empfindung der Emilia Galotti gegenüber.

Mit Bewußtsein wird in beiden Dichtungen der Zufall als ein tragisches Moment verwendet. Wenn Lessing ihn in berechneter Folge an allen bedeutenden Punkten der Handlung als Hebel eingreifen und namentlich in der zeitlichen Verknüpfung der Ereignisse — in dem verhängnisvollen Zu früh oder Zu spät — sein Spiel treiben läßt, so fand er diesen tragischen Pragmatismus bereits in der Clarissa vorgebildet. Ich greife einige charakteristische Beispiele heraus.

Kaum hat Clarissa zögernd und widerstrebend den Brief an Lovelace geschrieben, in dem sie in eine Zusammenkunft willigt, so muß der Zufall den halben Entschluß zur Tat gestalten. Fast sofort bereut sie ihren Schritt, sie will den Brief wieder zurücknehmen, aber durch zufällige Hindernisse sieht sie sich aufgehalten, und gerade diesmal wird er früher als sonst abgeholt. So fällt sie in Lovelaces Netze; er weiß sofort die Schlingen so um sie zusammenzuziehen, daß sie nicht wieder zurück kann. Und als sie endlich, nachdem sie seine wahren Absichten durchschaut hat,

noch einmal ihm entflohen ist, muß wieder ein tückischer Zufall die halb gelungene Befreiung vereiteln. Der Bote ihrer Freundin, die ihr die rettende Hand bieten soll, muß gerade zu einer Zeit eintreffen, wo sie in der Kirche ist; so kann Lovelace ihn abfangen und die Rat- und Hilflose wieder in seine Gewalt bringen. „Ihre Sterne selbst sind gegen sie", frohlockt er, als er daran denkt „an wie zarten Fäden das Schicksal hing." Auch Miß Howe hebt ausdrücklich das Wunderbare in diesem Zusammentreffen der Umstände hervor (VI let. 48).

Aber der Frevler selbst muß bald zu seiner Qual das unwiderstehliche Walten dieser tragischen Macht empfinden. Er wird durch sie gleichsam mechanisch auf seiner Bahn weitergedrängt und gezwungen, alle Konsequenzen seines Entschlusses zu ziehen. So wird das Handeln für ihn ein Leiden. Schmerzlich bäumt sich Lovelace gegen diesen Zwang auf: „How one evil brings on another! While I was meditating a simple robbery, here have I been guilty of a murder! A bloody murder! — — — Yet already have I not gone too fair? Like a repentant thief, afraid of his gang, and obliged to go on, in fear of hanging till he comes to be hanged, I am afraid of the gang of my cursed contrivances. — — — So now I am a machine at last, and no free agent. Upon my soul, it is a very foolish thing for a man of spirit to have brought himself to such a height of iniquity, that he must proceed and cannot help himself, and yet to be next to certain, that this very victory will undo him." So klagt er, als er sich in die Schuld verstrickt sieht, er sei „compelled to be the wretch my choice has made me!" (V, 222 let. 21).

Selbst der äußere Verlauf der Handlung erscheint, obwohl er im wesentlichen durch die Virginiafabel festgelegt war, doch vielfach durch Richardsons Roman bestimmt. Die Szenen der römischen Tragödie, die Mittel, zu denen dort der Dezemvir griff, ließen sich nur zum Teil auf moderne Verhältnisse über-

tragen. Ohne sich mechanisch an sein englisches Vorbild anzuschließen, hat Lessing doch daraus eine Reihe von Situationen, die seine Phantasie lebendiger ergriffen hatten, in sein Drama verpflanzt.

Wie Emilia ist Clarissa eine regelmäßige Kirchgängerin. Auch in London hält sie an dieser Sitte fest; ja selbst als sie nach ihrer Flucht alles aufbieten muß, um Lovelace verborgen zu bleiben, besucht sie doch regelmäßig die Frühbetstunde in einer benachbarten Kapelle. Lovelace kommt in die Dorfkirche bei ihrem väterlichen Gute, um sie dort zu sehen, und als er später ihre Ausgänge am Morgen ausgekundschaftet hat, sucht er mit ihr in der Kirche zu Lincolns-Inn zusammenzutreffen. So hat auch Lessings Prinz in Erfahrung gebracht, daß „das fromme Mädchen alle Morgen bei den Dominikanern die Messe hört", und scheut sich nicht, sie dort aufzusuchen. Was will gegen diese Analogien die Begegnung des Dezemvirn mit der Virginia am Palilienfeste in Montianos Drama besagen, in der man den Keim zu jener Szene gefunden zu haben glaubte! „Mein Kind, was sind dem Laster Kirche und Altar!" in diesen Worten der Claudia klingt die Stimmung jener Richardsonschen Szenen nach.

Um sich Clarissas zu bemächtigen, entwirft Lovelace einen ähnlichen Plan, wie ihn Marinelli für den Prinzen ausführt. Wie dieser durch Pirro, wird auch er durch den ungetreuen Leman über alle Vorgänge im Hause genau unterrichtet; auch hier zeigt der Bediente schwächliche Anwandlungen von Reue. Lovelace denkt einen Augenblick daran, mit einigen Freunden die Kutsche, in der Clarissa reisen soll, zu überfallen und sie zu entführen — das damals beliebte Romanmotiv wird gerade von Richardson auch sonst z. B. im Grandison mehrfach benutzt. Statt der offenen Gewalt greift Lovelace dann zur List. In jener Zusammenkunft, zu der Clarissa widerstrebend durch einen Zufall sich hat bestimmen lassen, weiß er den Anschein zu erwecken, als ob sie verfolgt werde und im nächsten Augenblick ein blutiger Kampf sich entspinnen müsse. Fast besinnungslos vor Schreck flieht sie; er drängt sie zu seinem Wagen, der un-

mittelbar hinter der Mauer des Parks an der Straße hält, und entführt sie so auf sein Landgut. — Indem Lessing diese Elemente kombinierte und selbständig weiter bildete, schuf er jenen Überfall mit der Flucht und Entführung Emilias in das Lustschloß des Prinzen, aus dem paddock der Harlowes wurde von selbst der fürstliche Tiergarten.

Lovelace bringt dann Clarissa in das Haus der Sinclair in London. Das Schicksal, dem sie hier verfällt, das ist die Perspektive, die sich der Emilia bei den Grimaldi eröffnet. In dem Virginiastoff fehlt dieser Zug durchaus. Was Lessing seine Heldin sagen läßt: „Ich kenne das Haus der Grimaldi, es ist das Haus der Freude", trifft in dem Richardsonschen Roman buchstäblich zu. Der äußere Anstrich der Ehrbarkeit wird auch hier zunächst auf Lovelaces Geheiß peinlich gewahrt. Was der Prinz verspricht, daß man Emilia dort, wenn anders sein Wort etwas gelte, mit der äußersten Achtung begegnen werde, gilt auch hier. Aber auch Clarissa ist hier wie eine Gefangene, völlig von der Außenwelt abgeschnitten, aller Hilfe beraubt und allein auf ihre eigene sittliche Kraft angewiesen. Und die Versuchungen, die Emilia dort fürchtet, wo früher schon so mancher Tumult in ihrer Seele sich erhob, sie treten bald unmittelbar an Clarissa heran. Die „liebenswürdigen Töchter" jenes Hauses, an deren vergiftenden Einfluß Odoardo denkt, mag man in the two devilish nymphs, Sally und Polly, wiederfinden. Jener Hinweis Odoardos bleibt so flüchtig, er wird so wenig zu einer lebendigen Vorstellung ausgestaltet, daß hier die Annahme einer äußerlichen Herübernahme besonders nahe liegt.

Das Verhalten Clarissas auf dem Landgut Lovelaces und in jenem Hause entspricht im wesentlichen dem der Emilia, als sie sich in der Gewalt des Prinzen befindet. Es ist eine Mischung von hilfloser Angst und unerschütterlicher sittlicher Hoheit, die sich bis zu todesmutiger Entschlossenheit steigert. Auch sie weiß den Wüstling „in einer Entfernung zu halten, mit ihm in einem Tone zu sprechen", daß er nichts zu unternehmen wagt (VI, 312 let. 73). Dann wieder sehen wir die Unschuld ver-

zweifelnd dem Laster zu Füßen fallen und in the anguish of her soul mit tränenden Augen demütig bittend die gefalteten Hände zu ihrem Peiniger erheben (IV, 369). Lessing entging das theatralisch Wirksame der Szene nicht, er machte sie zum Höhepunkte des III. Aktes. Und endlich, in der äußersten Verzweiflung ist Clarissa bereits im Begriff, ihr Leben mit eigener Hand zu enden. Sie ergreift erst eine am Boden liegende Schere, dann ein Federmesser — wie für Emilia „die Nadel zum Dolche werden soll". I will instantly convince you that my honour is dearer to me than my life, fügt sie hinzu — man glaubt Lessings Worte zu hören (in jenem Brief an Nicolai vom 21. Januar 1758) von dem Vater, „dem die Tugend seiner Tochter werter war als ihr Leben!"

3.

So gestaltete sich die Tragödie im wesentlichen zu einem Intriguen- und Schicksalsdrama, in dem der Wille, die Tat, die Schuld gegenüber dem von außen her über den Menschen kommenden Verhängnis fast völlig zurücktritt, die ganze äußere Gegenhandlung auf ohnmächtige Fluchtversuche sich beschränkt und der Hauptkampf ins Innere verlegt wird.

Dieser innere Kampf fehlt auch in der Clarissa nicht. So sehr Richardson zum Idealisieren seiner Heldin neigt, er hat doch die Macht der dunklen Empfindungen, der unwillkürlichen und unbewußten Triebe selbst bei dem reinsten Wollen, nicht verkannt. Wenn auch nur in diskreter und etwas abstrakter Weise zeigt er, wie selbst in ihrer unsinnlichen Natur die Sinnlichkeit leise geschäftig ist und die Leidenschaft mit einer dunklen Gewalt sich regt, die der vernünftigen Überlegung zu spotten scheint. Die Persönlichkeit Lovelaces beschäftigt Clarissas Phantasie, ihr Denken; in die Furcht, ja den Abscheu, den sein Wesen in ihr erregt, mischt sich eine geheime Bewunderung seiner Vorzüge, aus der leise die Neigung aufzukeimen beginnt.

Vergebens kämpft sie mit aller Kraft gegen diese Stimmungen an. Immer wieder sieht sie sich zu ihm hingezogen. Sie

fühlt sich getroffen von Miß Howes Warnung that men of his cast are the men that our sex do not naturally dislike (IV, 113 let. 22). Schwer ringt sich ihr das Geständnis los: Let me tell you a secret which I have but very lately found out upon self-examination, altho' you seem to have made the discovery long ago (IV, 57 let. 10). Sie klagt ihr foolish eye an und möchte allen ihres Geschlechts zurufen: Guard your eye, 't will ever be in a combination against your judgement; if there are two parts to be taken, it will for ever, traitor as it is, take the wrong one. Im übertriebenen Bewußtsein ihrer Sündhaftigkeit wäre sie bereit, das grausame Gebot der Bergpredigt (Matth. 5, 29) an sich zu erfüllen: I can say (I think truly) that I would atone for my fault at any rate, even by the sacrifice of a limb or two, if that would do. Schon glaubt sie den Sieg errungen zu haben, aber bald beginnt der Kampf von neuem. How lately did I think I hated him! But hatred and anger, I see, are but temporary passions with me . . . My heart, I find, is not proof against kindness and acknowledgment of errors committed. Vergebens hält sie sich vor: am I not guilty of a punishable fault, were I to love this man of errors? And has not my own heart deceived me, when I thought I did not? And what must be that love, that has not some degree of purity for its object? Zu tief hat sie bereits erkannt, daß die Leidenschaft imstande ist to lay level all the fences that a careful education has surrounded us by, und verzweifelnd fragt sie: what is meant by the doctrine of subduing our passions? (IV, 278—80 let. 46.)

Gerade diese qualvollen Selbstbekenntnisse, die blitzartig ungeahnte Seelenkämpfe grell beleuchten, überraschten Lessing durch ihre psychologische Wahrheit. Er übertrug diese Stimmungen unmittelbar auf seine bürgerliche Virginia. Nicht mehr in abstrakter Römertugend trotzt sie allen Versuchungen — zu der von außen drohenden Gefahr fügte er zuerst die schlimmere

Gefahr, die aus der eigenen sinnlichen Schwäche der Heldin erwächst. Und wie Richardson leitet er diese Gefahr aus der faszinierenden Wirkung ab, die eine Lovelace-Natur erfahrungsgemäß gerade auf ein unschuldiges, unerfahrenes Frauenherz ausübt. Wie bei Clarissa ist auch bei Emilia diese Wirkung aus Abscheu und Neigung rätselhaft gemischt. Auch Emilia sträubt sich vergebens gegen die Gewalt, mit der das Bild des Prinzen ihre Vorstellungen beherrscht. „Er selbst" ist es, dessen Stimme sie aus dem Flüstern hinter ihr erkennt (II, 6). Und wie Clarissa ein oder mehrere Glieder ihres Leibes opfern möchte, wenn es damit getan wäre, so fleht auch sie in der Kirche „ihren guten Engel, sie mit Taubheit zu schlagen, und wenn auch, wenn auch für immer!"

Aber Lessing geht von hier aus weiter. Er hat diesen inneren Zwiespalt — diesen Kampf zwischen der sinnlichen und geistigen Natur, wie man zur Zeit Kants sagte — gesteigert, hat aus ihm eine Art Schuld der Heldin hervorgehen lassen und darauf dann die Katastrophe gebaut. Indessen, soweit ihn dieser Weg von Richardson abzuführen scheint, so gelangt doch auch er zu demselben Abschluß der Charakterentwicklung.

Bei aller weiblichen Schwäche, die auch ihr anhaftet, wandelt Clarissa doch nie, auch nur einen Augenblick, die Furcht an, den Versuchungen Lovelaces innerlich zu erliegen. Auch in den heikelsten Situationen verläßt sie die Kraft des Widerstandes nicht. In dem Grade, wie immer deutlicher hinter der glänzenden Maske des Verführers die sinnliche Begierde sich verrät, schwindet in ihr immer mehr jede Neigung zu ihm. Als sie endlich widerstandslos seiner Gewalt preisgegeben ist, verliert sie doch nur, um mit Börne zu reden, ihre „anatomische Unschuld", ihre „Herzensreinheit" bleibt unangetastet. Und gerade aus dem äußeren Fall erhebt sie sich zu voller sittlicher Hoheit. Jetzt ist jede irdische Schwachheit von ihr abgetan. Als Lovelace sie nun heiraten will und bereits den Trauschein besorgt hat, setzt sie diesem Verlangen erst einen zögernden, dann einen entschiedenen Widerstand entgegen: sie sieht darin mit Recht eine

sittliche Erniedrigung. Ja, das ganze Leben hat, nach dem was sie erfahren mußte, seinen Wert für sie verloren. Zugleich lastet auf ihr, so unschuldig sie ist, der Gedanke an die Schuld, die sie gegen ihre Eltern durch ihre Flucht auf sich geladen hat. So sehnt sie sich nach dem Tode. Ihr weiteres Leben ist gleichsam ein langsamer geistiger Selbstmord — so faßt es auch ihre Umgebung auf.

Lessings Ziel war eine Kombination der äußeren tragischen Katastrophe der Virginia mit der Seelentragik der Clarissa. Äußerlich hielt er an dem Ausgang der antiken Fabel fest: seine moderne Virginia stirbt wie die Römerin vor dem Fall; ihr erspart der Dolch des Vaters das Schicksal der Clarissa. Aber die Bedeutung des Todes seiner Heldin ist unter dem Einfluß Richardsons eine völlig andere geworden. Lessing hat das alte Virginiamotiv, das für alle seine Vorgänger allein in Betracht kam, zu einem ganz nebensächlichen herabgedrückt. Daß ein Vater seine Tochter mordete, bloß um ihre jungfräuliche Ehre unverletzt zu erhalten, diese Motivierung konnte den sittlichen Anschauungen einer nüchternen, aufgeklärten Zeit nicht mehr genügen; die Tat mußte ihr barbarisch und frevelhaft erscheinen. So hatte ja auch Richardson seine Clarissa, als sie an jeder Rettung vor der Gewalt verzweifelte, wohl einen Augenblick an den Selbstmord denken, dann aber diese thoughts so sinful (VI, 378) verwerfen lassen — sie war der Gewalt erlegen, aber auch im Falle rein geblieben. Und gerade Lessing, der in seiner Hamburgischen Dramaturgie so kühl rationalistisch über den Märtyrertod aus religiösem Fanatismus spricht, schien der Fall, daß „der Vater seine Tochter ermordet, nicht um ihre Herzensreinheit zu bewahren, sondern nur um ihre anatomische Unschuld zu retten" sicher ebenso als eine „schreckliche, unnatürliche Tat", wie Börne, der ihm diese Darstellung der Katastrophe unterschob.

Lessing will vielmehr, genau wie Richardson, den Tod seiner Heldin aus ihrem eignen freien Entschlusse, aus dem Überdruß an einem Leben, das für sie zu einer unerträglichen Last geworden ist, hervorgehen lassen. Aber diese Abkehr vom

Leben, die sich in Clarissa nach dem Falle vollzieht, mußte in seiner Emilia, wenn anders er an der äußeren dramatischen Katastrophe der Virginia festhalten wollte, bereits vor dem Falle eintreten. Die äußere Befleckung, mit der für Clarissa ihr ganzes weiteres Leben beschmutzt ist, mußte in die innere verwandelt werden. So meinte Lessing zugleich den Charakter der Heldin irdischer, menschlicher zu fassen. Schon in der Hamburgischen Dramaturgie hatte er bei der Kritik von Corneilles Polyeucte — übrigens mit auffallender Verkennung der hinter der religiösen Schwärmerei in beiden Gatten glühenden Leidenschaft — über die Heiligen der tragédie chrétienne gespottet. Und in dem Brief vom 10. Februar 1772 verteidigte er seine Auffassung der Emilia mit den Worten: „die jugendlichen Heroinen und Philosophinnen sind gar nicht nach meinem Geschmacke; wenn Aristoteles von der Güte der Sitten handelt, so schließt er die Weiber und Sklaven ausdrücklich davon aus".

Im Hinblick auf die veränderte Katastrophe hat Lessing von Anfang an in seiner Emilia die Grundelemente des Charakters der Clarissa in einem anderen Verhältnis gemischt. Ein heißeres Blut fließt in den Adern seiner Italienerin als in denen ihrer englischen Schwester. Mit fast beängstigender Gewalt drängen sich in ihr die sinnlichen Regungen hervor. „Eine Stunde im Hause der Grimaldi — und es regte sich so mancher Tumult in ihrer Seele!" Sie fühlt es nur zu tief: „auch ihre Sinne sind Sinne". Nicht vor der Gewalt bebt sie zurück, sondern vor der Macht der Verführung.

Bei ihrem selbstquälerischen Ringen nach vollkommener sittlicher Reinheit empfindet sie schon diese unklaren sinnlichen Regungen, die die Persönlichkeit des Prinzen und die ganze Atmosphäre der Gesellschaft des Hofes in ihr wecken, wie Clarissa, nur viel stärker, als eine Schuld, eine Sünde. Aber wesentlich verschärft wird bei ihr diese Empfindung noch durch den Gedanken an die Pflicht gegen ihren Verlobten. Bei Clarissa fiel diese Rücksicht ganz weg, da sie noch keine sittlichen Bande an den ihr von den Eltern aufgedrungenen Bewerber

knüpften, und auch die Verletzung des kindlichen Gehorsams — obwohl der Gedanke daran bis zuletzt ihr Herz belastet — wiegt bei dem lieblosen Verhalten ihres Vaters jenes Moment nicht auf. Endlich hat Lessing die Gedankensünde seiner Heldin zu einer Art Tatsünde gesteigert durch den von ihr, wenn auch absichtslos und nur mittelbar, herbeigeführten Tod ihres Bräutigams, den er erst als völlig neues Moment in die Virginiafabel einfügte.

Niedergedrückt von diesem Schuldgefühl empfindet Emilia doppelt schwer ihre sittliche Schwäche, ja sie sieht sich bereits als eine Verlorene an. Aus all diesen inneren Wirrnissen, aus den Gewissensqualen und der Furcht, neue Schuld zur alten zu fügen, weiß sie keinen anderen Ausweg als den Tod.

Aber so weit sich auch, von denselben Voraussetzungen aus, die psychologische Entwicklung der Emilia von der der Clarissa entfernt, das letzte Ziel ist doch wieder dasselbe hier wie dort: die Erhebung über alle irdische Schwäche. Zwar hat Lessing, der ganzen Anlage des Charakters entsprechend, auch im Untergange ihm alles Heroische genommen. Nicht eine abstrakte Tugendheldin, die schon auf Erden verklärt wird, sondern ein armes verzagendes Menschenkind wollte er uns zeigen, denn nicht „kalte Bewunderung“, sondern tragische Rührung ist ihm das Ziel der bürgerlichen Tragödie. Aber auch sie beweist und zwar gerade in dem Augenblicke, wo sie völlig schutzlos der Gewalt und Verführung preisgegeben ist, wo jeder äußere und innere Widerstand zu erlahmen scheint, siegreich die Freiheit des sittlichen Geistes über allen Zwang, indem sie furchtlos in dem Gedanken an die Heiligen das Leben selbst abwirft, um die Seele zu retten. Die „Furchtsamste ihres Geschlechts“ beschämt durch ihre Entschlossenheit den im Kampf des Lebens gehärteten Mann und leitet die zögernde Hand des völlig Fassungslosen.

So konsequent gedacht dieser Versuch Lessings ist, die Katastrophe der Virginia im Sinne seiner Zeit ins Innerliche umzubiegen, so fehlt doch seiner Konstruktion in allen ihren Teilen das wirklich Zwingende und Überzeugende. Dies gilt schon von

ihrer psychologischen Voraussetzung, der Steigerung des in der Clarissa ihm entgegentretenden Widerstreits der Empfindungen bis zu einem tragischen Seelenkampf. Jene Verbindung von rührender Unschuld und Frömmigkeit mit heißer dumpfer Sinnlichkeit glaubhaft zu machen, reichte Lessings Gestaltungskraft nicht aus. Die Farben, über die er verfügt, sind etwas trocken und dürftig, und sie sind zu hart und unvermittelt neben einander gestellt. Vollends der Gedanke, den inneren Zwiespalt, der in der Clarissa, als sie Lovelace völlig durchschaut, erlischt, in der Emilia auch angesichts der grauenhaften Erlebnisse des letzten Tages fortdauern zu lassen, enthält eine Zumutung an den Leser, über die schon der gesunde Menschenverstand des biederen Wandsbecker Boten nicht hinwegkam: „Ein Ding hab' ich nicht recht in Kopf bringen können, wie nämlich Emilia so zu sagen bei der Leiche ihres Appiani an ihre Verführung durch einen andern Mann und an ihr warmes Blut denken konnte. Mich dünkt, ich hätt' an ihrer Stelle nackt durch ein Heer der wollüstigen Teufel gehen wollen, und keiner hätte es wagen sollen, mich anzurühren." Und Goethe fand ihre Furcht vor des Kanzlers Hause — wie schon Engel — nur durch eine geheime Liebe zum Prinzen begreiflich, die allerdings in dem Stücke „nirgends ausgesprochen, sondern nur subintelligiert werde . . . Denn entweder sei sie eine Gans sich zu fürchten oder ein Luderchen. So aber, wenn sie ihn liebe, müsse sie zuletzt sogar lieber fordern zu sterben, um jenes Haus zu vermeiden".

Diese Annahme ist dem Gefühl entsprungen, das angesichts dieses unerwarteten Ausgangs jeden unbefangenen Leser ergreift, daß die von Lessing künstlich aufgebauschte Motivierung viel zu schwach ist, um die Katastrophe zu tragen. Diese Emilia, die in solchen Wahnvorstellungen von der eigenen Sündhaftigkeit sich abringt und, noch ehe die Versuchung wirklich an sie herantritt, den Tod sucht, ist wahrlich um nichts gesunder und wahrer als die Tugendheldin Richardsons.

Vor allem aber ist Lessings Versuch gescheitert, mit der neuen, innerlichen Motivierung, die er dem Ende seiner bürger-

lichen Virginia gab, auch noch das alte Motiv des Tochtermordes zu vereinigen. Wir könnten es allenfalls verstehen, daß in der Stimmung, in der sie sich befindet, Emilia sich selbst tötet — im Grunde ist ja auch ihr Tod ein intellektueller Selbstmord —, wenn auch die Tat aus den angeführten Gründen immer etwas Pathologisches behalten würde. Aber daß sich der Vater von der Tochter dazu drängen läßt, für sie die Tat zu begehen, dies Ungeheuerste uns begreiflich zu machen, konnte keines Dichters Kunst gelingen. Wohl war Lessing, wie wir sahen, bereits Crisp darin vorausgegangen, daß er die Initiative bei der Katastrophe der Tochter zuschob. Aber nur nach den Voraussetzungen der alten Virginiafabel können wir es verstehen, daß der Vater zwar zunächst einem unwillkürlichen menschlichen Empfinden folgend davor zurückschaudert, von selbst den Stahl gegen die Tochter zu erheben, dann aber doch ihrem Wunsche zu sterben sich fügt, denn für die Römerin mußte die ihrer im nächsten Augenblick wartende Abführung in die Sklaverei furchtbarer sein als der Tod.

4.

Das tragische Schicksal, das Clarissa trifft, wird von Richardson als eine Prüfung aufgefaßt, in der die Tugend ihre ganze Erhabenheit entfaltet. Ob dieses Schicksal ein verdientes sei — das kümmert ihn wenig. Wohl hat seine Heldin, wie wir sahen, eine gewisse Schuld. Aber diese Schuld ist keine tragische Schuld, sie steht in gar keinem inneren Zusammenhang mit dem, was sie erleiden muß. In dem ganzen Gange ihres Schicksals wirkt nicht sowohl der eigene Wille als das Verhängnis.

Ein Verhängnis ist es, wenn der Gedanke, kaum zum schwankenden Entschlusse gereift, durch den Zufall sofort zur unwiderruflichen Tat — richtiger sollte man es ein Geschehen nennen — wird. Und die erste, an sich ganz harmlose Tat zieht eine unlösliche Kette von Wirkungen nach, in deren Fessel vergebens der Wille sich abringt. Droht an einer Stelle diese

Kette zu reißen, so muß der Zufall sie wieder zusammenschmieden. Dieser Eindruck des Schicksalsschwangern der Handlung wird bei Richardson wesentlich gesteigert durch zahlreiche bedeutungsvolle Träume.

Es ist der strenge Vorsehungsglaube der Zeit, der hier seinen Ausdruck findet. Zwar nicht als ein Schicksal, wohl aber als eine Schickung faßt man das Geschehende auf.*) Und die Gottheit, die diese Schickung sendet, ist nicht der Allgütige der Humanitätszeit. Mit unerbittlicher Strenge verkehrt sie Glück und Unschuld in trial, temptation and misfortune. Ja in dem Roman des schottischen Puritaners prägt sich diese Auffassung des Lebens mit einer solchen Härte aus, daß wir uns mitunter fast in den Gedankenkreis der antiken Schicksalstragödie versetzt glauben könnten.

Die leidenschaftlose, klare, unbefangene Miß Howe, die mit ihren Bemerkungen oft chorartig dem Leser vorempfindend die Handlung begleitet, muß auch bei dem tragischen Geschick, dem die Freundin verfällt, sie und uns auf den geheimen Ratschluß Gottes verweisen. Aus ihren Worten klingt uns, wenn wir von der christlichen Terminologie absehen, die düstere Lebensweisheit des Schlußchors in Sophokles König Oedipus entgegen, ja man wird auch an das τὸ θεῖον πᾶν φθονερόν des Herodot erinnert. „A strange fatality! As if it were designed to show the vanity of all human prudence!“ In Clarissas error, if it were an error, sieht sie a kind of fate: gerade über die Glückliche und Beglückende, die Gute und Reine mußte ein solches Schicksal verhängt werden, damit sie sowohl selbst an die Schwäche, Hinfälligkeit und Sündhaftigkeit der menschlichen Natur erinnert würde, als auch anderen zur Mahnung, zur Warnung und zum Vorbild dienen könnte. (IV, 60 fg. let. 11.)

Bei dieser Auffassung des tragischen Schicksals, durch die die Schuld zu einem ganz unwesentlichen Faktor herabgedrückt wird, fragt Richardson auch wenig danach, ob die

*) Also ähnlich, wie Schiller in der Jungfrau von Orleans.

äußere Nemesis den Frevler ereilt, der die Tugend ins Verderben stürzte. Wie eine höhere Hand es geschehen ließ, so soll auch ihr die Rache überlassen bleiben. Und wenn ihr Eingreifen auf Erden zu zögern scheint, so verweist uns der Dichter auf die Todesstunde, in der die Schauer des Gerichts sich ankündigen, oder er deutet durch Prophezeiungen und Träume auf den Ausgleich im Jenseits hin. Daher beschwört auch seine Clarissa ihren Vetter, den Colonel William Morden, von jeder Verfolgung Lovelaces abzustehen, denn die Rache sei Gottes Werk. Und wenn am Ende des Romans dieser doch noch im Zweikampf mit Morden fällt, so wirkt die Erzählung seines Ausgangs in der ganzen Komposition des Romans nur wie eine nachträgliche Konzession an die Wünsche des Publikums, die der Stimmung des Ganzen widerspricht. Die meisten Leser werden trotzdem in diesem raschen Tod des Frevlers in ritterlichem Streit ebensowenig eine adäquate Sühne seiner Schuld gesehen haben, wie Lessing in dem Schlachtentod Richards III. (Hamb. Dramaturgie Stück 79).

Richardson hat die damals beliebte poetische Gerechtigkeit, die nur in den Vorstellungen von humanity and good nature wurzele, in dem langen Postscript seines Romans aus religiösen und ästhetischen Gründen ausführlich zu widerlegen gesucht; an ihre Stelle will er die divine justice gesetzt wissen. Wenn auch Lessing schwerlich seiner Begründung im Einzelnen zugestimmt haben wird, seiner Ansicht über die poetische Gerechtigkeit wie der ganzen hier skizzierten Auffassung des tragischen Schicksals überhaupt hat er sich in seiner Emilia Galotti durchaus angeschlossen.

5.

Während so das Vorbild des Richardsonschen Romans die Auffassung des tragischen Stoffes im ganzen wie im einzelnen wesentlich bestimmte, beschränkt sich der Einfluß des bürgerlichen Trauerspiels nur auf die beiden Intriganten. Um den schwankenden Helden in Schuld zu verstricken, hatte Lillo die Kraft des

bösen Willens in der teuflischen Kurtisane verkörpert, während Moore in seinem Stukely auf die alte Figur des arglistigen Vertrauten zurückgriff und daraus einen planmäßigen Verführer machte.

Die Rolle der Millwood hatte Lessing schon in der Marwood der Miß Sara mit der Medearolle der verlassenen, rachedürstenden Geliebten verschmolzen und in der Verführerin zugleich das Opfer der Leidenschaften des Mannes bemitleiden lassen. In der Orsina setzt sich diese Umbildung des Charakters ins Heroische und gleichzeitig ins Rührende fort. Schon Lillos unbeholfene Hand hatte ferner seine Millwood zuletzt ins Dämonische zu steigern versucht, und in die Rachsucht der Marwood hatte Lessing etwas Wahnwitziges gelegt. Richardson hatte im Grandison sogar zweimal aus dem Schmerz getäuschter Liebe den Wahnsinn hervorbrechen lassen. Während die sanfte Clementina della Porretta nur in eine träumerische Schwermut versinkt, die — wie bei Ophelia — etwas kindlich Rührendes hat, tobt die Gräfin Olivia bald in rasender Wut, bald vergießt sie Tränen. Grandisons Braut erscheint sie „wie eine Medusa, von der eine Nebenbuhlerin ebenso sehr das Gift zu fürchten hat, wie der Mann, den sie liebt, den Dolch". In der Tat zieht sie bei einer Zusammenkunft mit Grandison einen Dolch aus ihrer Schnürbrust, um ihn zu erstechen; aber als er auf sie zutritt, entfällt ihr doch das Herz — es ist die Situation der Orsina in Akt IV, Sz. 4. Bei dem Gespräch Orsinas mit Marinelli mag Lessing zum Teil auch die Schilderung der geistigen Zerrüttung, in die Clarissa nach ihrem Fall gerät, vorgeschwebt haben. Auch hier haben wir das Abspringen der Rede mitten im Gedanken, den jähen Wechsel der Empfindungen, das plötzliche Vergessen dessen, was gesagt werden sollte, die abgerissenen Zwischenrufe, darunter das bezeichnende „O my poor head" (V, 303). In der Clarissa findet sich auch bereits das Motiv, das die Szene zwischen Orsina und Odoardo einleitet. Wie Marinelli die Gegnerin dadurch unschädlich zu machen hofft, daß er sie für wahnsinnig ausgibt, so versucht Lovelace, als Clarissa

ihm zum ersten Mal entflohen ist, ihren Mitteilungen an ihre Wirtsleute durch dasselbe Mittel von vornherein die Spitze abzubrechen. Und auch hier dient ihre Aufregung, ihre Verwirrung, ihre leidenschaftlich-pathetische Sprache, „die aus der Tragödie entlehnt scheint", zunächst dazu, seine Angabe zu bestätigen, bis schließlich jene doch mißtrauisch werden. Ja in Odoardos Worten „Bei Gott, so spricht keine Wahnsinnige", scheint das „There is no phrensy here" nachzuklingen (V, 124 let. 10).

Die Rolle des arglistigen Verführers, der mit teuflischer Schlauheit den ihm vertrauenden Freund für Zeit und Ewigkeit zu Grunde richtet und als Maschine die ganze Handlung des Dramas lenkt, hatte Lessing schon früh angezogen. Als er den Plan faßte, den Faustſtoff „einmal nach der gemeinen Fabel" und dann mit Ausscheidung alles Wunderbaren als bürgerliches Trauerspiel zu bearbeiten, sollte in dem letzteren „ein Erzbösewicht" die Stelle des Teufels vertreten. Bei der Unklarheit unserer Nachrichten über die Entwicklung dieses Faustplanes muß es dahingestellt bleiben, ob neben Moores Stukely auch Brawes — nach dem Zanga in Youngs The Revenge gezeichneter — Henley, der im „Freigeist" den Helden Clerdon mit berechneter Bosheit in Schuld und Verzweiflung stürzt, auf die Ausbildung dieses Charakters bei Lessing gewirkt hat. Er sandte die Tragödie seines Freundes im Februar 1757 an Nicolai, während die Anfänge jenes bürgerlichen Faust — nach dem Brief Mendelssohns vom 15. Mai 1755 — unmittelbar nach der Vollendung der Miß Sara zu fallen scheinen. Wie dem nun sein mag, jedenfalls hat Lessing ganz im Sinne seiner Zeit gehandelt, wenn er die Rolle des Intriganten, der den Clienten des Appius ersetzte, mit schwärzeren Farben ausmalte und ihm „die größere Hälfte der Schuld des Helden zuwälzte". Marinelli verlockt und treibt seinen schwächlichen Herrn von Frevel zu Frevel, er verwandelt das aufsteigende Begehren sofort in die böse Tat. Ja mitunter scheint noch die Teufelsfratze hinter Marinellis glattem Höflingsgesicht hervorzublicken. Orsina „möchte den Teufel küssen, der den Prinzen zur Ermordung Appianis

verleitet hat". Vollends das Schlußwort des Dramas: „Ist es zum Unglück mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind? Müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?" prägt unauslöschlich sein Bild in dieser Weise der Erinnerung des Hörers ein. Aber so wenig er auch ein menschliches Empfinden oder so etwas wie Gewissensregung zu kennen scheint, so erhebt er sich doch nie zu dem bewußten Verführer, der sein Opfer an Leib und Seele zu Grunde richtet; die Grundlinien der Rolle durften nicht verwischt werden: er bleibt ein, allerdings sehr selbständiger, Helfershelfer.

III. Der Einfluß von Diderots dramatischer Technik.

Trotz aller Abhängigkeit der Emilia Galotti von Richardsons Clarissa ist es dem Leser, der von den acht Bänden des Romans wieder an Lessings Tragödie herantritt, als sei er plötzlich in eine andere Welt versetzt. Es ist nicht bloß der Unterschied der Gattungen — obwohl Romane stets rascher veralten als Dramen —, es ist der unvergängliche Reiz klar und scharf erfaßten Lebens, der die Emilia, so fremdartig ihre Menschen uns jetzt zum Teil geworden sind, noch heute mit nur wenig geminderter Frische und Unmittelbarkeit auf uns wirken läßt. Wenn auch diese Form in ihrem innersten Wesen der Ausfluß der Persönlichkeit des Dichters, seiner gereiften Lebensauffassung und Gestaltungskraft ist, so ist sie doch auch wesentlich bedingt durch die Schauspieltechnik und den Schauspielstil, die Diderot, nach den ersten noch unklaren Ansätzen im Fils naturel, mit bewußter Konsequenz in seinem Père de famille herausgearbeitet hatte. Lessing übertrug zuerst diese Kompositionsweise, die ihre Abkunft von der Komödie nicht verleugnen kann, auf die Tragödie. Auch er strebte danach, dem Auftreten seiner Personen den Schein voller Zwanglosigkeit zu geben; auch er deutete ihre äußeren Lebensverhältnisse, zwar noch mit etwas dünnen Farben, aber doch mit einer damals in der Tragödie ungewohnten Realistik an; auch er gab dem Kleinen und Alltäglichen im Gange der Handlung sein Recht. Aber er wollte

zugleich — ähnlich wie in der Minna von Barnhelm — den neuen Stil mit dem alten versöhnen. Er wollte die fest geschlossene Kunstform der klassischen Tragödie, die Einfachheit und Klarheit der Handlung, den streng logischen Aufbau des Stücks und den reinen Dialogcharakter der einzelnen Szenen soweit als möglich wahren.

1.

Mit Diderot hält Lessing an den drei Einheiten der französischen Bühne fest. Nur die Einheit des Ortes hat er unbedeutend durchbrochen: in Guastalla, im Arbeitskabinett des Fürsten und in dem Vorzimmer der Galotti spielen die beiden ersten Akte, in einem Saale des unweit der Stadt gelegenen Lustschlosses die übrigen. Streng ist die unité du jour beobachtet. „Ich habe zu früh Tag gemacht; der Morgen ist so schön", so eröffnet der Prinz den ersten Akt. „Der Morgen war so schön, aber nun ist er ja wohl verstrichen", so muß er den Fortschritt der Zeit gegen den Schluß hin andeuten. Mit einem „Guten Morgen meine Liebe . . . . das Glück des heutigen Tages weckte mich so früh; der Morgen war so schön", knüpft Odoardo den Beginn des II. Aktes zeitlich an den Schluß des I. Aktes an. Wie „alle Morgen" ist Emilia in die Messe gegangen. „Gegen Mittag" sind vor dem Beginn des III. Aktes, wie wir aus II, 3 wissen, die Brautleute mit der Mutter nach Sabionetta aufgebrochen. „Kommen Sie, Marinelli, es wird spät", mit diesen Worten läßt der Prinz den Vater zum letzten Zwiegespräch mit der Tochter zurück. — Mit dieser Einheit der Zeit verbindet sich die strengste Einheit der Handlung. Sie entwickelt sich nicht nur ganz einfach und geradlinig, ohne jede Nebenhandlung, sondern auch in fester Geschlossenheit. Am Schluß des I. Aktes will der Prinz Emilien in der Kirche aufsuchen, am Anfang des nächsten hören wir, daß sie dorthin gegangen ist, und alsbald erzählt sie nach ihrer Rückkehr von dem Zusammentreffen. Mit den Vorbereitungen zum Überfall beginnt, mit dem Entschluß der Ausführung schließt der II. Akt;

am Beginn des III. sehen wir ihn sich vollziehen. Mit „wildem Geschrei" stürzt Claudia in der letzten Szene dieses Aktes in das Zimmer, in dem ihre Tochter mit dem Prinzen sich befindet, und bei dem Aufgehen des Vorhanges tritt Marinelli mit dem letzteren lachend über die rasch besänftigte Wut aus diesem Zimmer wieder auf die Bühne. Hatte am Schlusse des IV. Aktes Odoardo seine Gattin und Orsina zum Wagen geführt, so beobachten wir ihn in der 1. Szene des V. mit Marinelli vom Fenster aus, wie er vor seinem Wiedereintritt ins Schloß nachdenkend unter den Arkaden auf und abgeht.

Nach Diderots Muster und Theorie hat Lessing in dem Expositionsakt die enge Perspektive des klassischen Dramas, die stets nur das für die Entwicklung der Handlung unbedingt Notwendige umfaßt, wesentlich erweitert, um auch das Zuständliche des berührten Lebenskreises uns vor Augen zu führen und in der Person seines Prinzen zugleich den Stand (vgl. oben S. 57 fg.) mit seinen Pflichten, seinen Gefahren und Freuden darzustellen. Ja, wie Diderot uns die Tätigkeit eines Hausvaters beim Beginn des Tages entrollt, so hat uns Lessing hier das Lever eines Fürsten geschildert: Durchsicht eingegangener Bittschriften, Empfang eines Künstlers, Unterhaltung mit dem Kammerherrn über Stadtneuigkeiten und seine eigenen Liebschaften, dabei zugleich aus rein persönlichen Interessen eine Ernennung zum Gesandten, endlich die flüchtige Erledigung der Geschäfte mit dem Geheimrat. Man merkt dem ganzen Akte — im Unterschiede zu der jagenden Hast der folgenden — die Freude des Dichters an dem ruhigen Ausgestalten seines Stoffes an. Dazu stimmt seine Mitteilung (an Karl 22. April 1772) „daß er den Charakter des Prinzen, so wie er jetzt ist, zu einer Zeit angelegt habe, als er noch nicht ganz gewiß bei sich war, wie viel Anteil er ihn an dem Ausgange würde können nehmen lassen".

Selbst vor der Einführung episodischer Szenen schreckt Lessing nach Diderots Vorgang nicht zurück. Aber während dieser solche Szenen ganz selbständig, wie kleine Genrebilder, ausführt, versteht es Lessing sie mit der Handlung zu verketten.

Die Audienz des Hofmalers, so flüchtig und äußerlich sie motiviert ist und so sehr sie im einzelnen in eine Plauderei über die Kunst sich zu verlieren scheint, ist doch in ihrem ganzen Verlauf vom Dichter planmäßig auf die Entwicklung der Neigung des Prinzen zu Emilia und seiner Abneigung gegen Orsina angelegt. Auch die kurze Schlußszene mit Rota würde man ungern als Gradmesser seiner Leidenschaft entbehren.

2.

Auch die Behandlung des Dialogs verleugnet das Vorbild Diderots im Père de famille nicht. Wie dieser sucht Lessing im allgemeinen den Konversationston festzuhalten, in dem Rede und Gegenrede rasch wechseln, an Gleichgiltiges angeknüpft, Alltägliches gestreift wird; wie dieser beschränkt er sich auf wenige und kurze Monologe, die in einen flüchtigen Augenblick der Sammlung einen ebenso flüchtigen Einblick gewähren und allenfalls auch im Leben als lautes Denken möglich wären. Dabei lassen beide, von den paar Bedientenrollen abgesehen, alle Personen gleichmäßig eine Kunstsprache reden, in der jeder Satz durchdacht ist, die mit berechnender Schärfe die logische Bedeutung der einzelnen Teile des Gedankens accentuiert und auch da, wo sie scheinbar nachlässig sich gehen läßt oder in Momenten der Leidenschaft die Fesseln der geordneten Darstellung sprengt, bestimmten rhetorischen Gesetzen folgt. Der Unterschied von Lessings Sprache und der Diderots ist kein Unterschied der Art, sondern nur der Persönlichkeit. An Stelle der Redseligkeit, des Schwelgens in den Empfindungen, der mitunter fast in den Predigerton verfallenden moralischen Betrachtungen ist bei Lessing ein knapper, gedrungener, oft epigrammatisch zugespitzter Stil getreten, in dem der Lakonismus der Fabeldichtung und des Philotas ausklingt.

So beweglich dieser Stil sich dem rasch wechselnden Spiel der Gedanken anschmiegt, so spröde erweist er sich beim Ausdruck der Empfindungen und vollends der Leidenschaft. Die Mittel, die der gestaltenden Phantasie eines Shakespeare es ermöglichen, die inneren Vorgänge im künstlerischen Abbilde zu spiegeln und so den

Zuschauer sie verstehen und machtvoll miterleben zu lassen, sind Diderot wie Lessing versagt. Und selbst wenn sie sie besäßen, sie würden in der Sphäre ihrer Dramen, die schlichter Menschen Art nüchtern wiedergeben wollen, keine Stätte finden. Wie Diderot greift auch Lessing zu einer mehr andeutenden Schilderung der Affekte: er begnügt sich mit kurzen Ausrufen, malt in dem sprunghaften Wechsel oder in den schroffen Widersprüchen der Gedanken, sowie in dem abgerissenen Ausdruck die Aufregung und Verwirrung. — Schon Diderot hatte ferner in der Leidenschaft seine Personen gern verstummen lassen und durch die genau vorgeschriebene Pantomime das Unausgespochene für den Zuschauer verdeutlicht. Lessing hat dieses etwas äußerliche und in seiner Anwendung ziemlich schablonenhafte Verfahren eigentümlich erweitert und vertieft. Noch mehr als Diderot drängt er die Affekte ins Innere zurück und verrät uns nur durch einzelne, in ihrer Plötzlichkeit oft überraschende Äußerungen, was unter der Oberfläche vorgeht. Ja er scheut sich nicht, große Lücken in der psychologischen Entwicklung zu lassen, und zwingt den Zuschauer, den Prozeß, der inzwischen sich vollzogen hat, und die sich daraus ergebenden Motive aus dem Handeln der Personen oder aus einem halben Wort zu erraten. Noch mehr als Diderot bedarf daher Lessing der Hilfe des Schauspielers, der durch die Nüancen des Tons, durch sein charakteristisches Spiel die leisen Andeutungen des Textes interpretiert, die Übergänge ergänzt. Aber er ist weit davon entfernt, wie Diderot ihn als Marionette zu behandeln; nur selten und stets ganz allgemein gibt er einzelne Gesten an. Dagegen hat er durch eine sehr sorgfältig durchdachte Interpunktion, namentlich durch den — mitunter doch etwas zu reichlichen — Gebrauch der Gedankenstriche, eine Art Notenschrift für den Leser und den Schauspieler zu schaffen gesucht.

IV. Beziehungen zur Leibnizschen Psychologie.

Jene aphoristische Darstellungsweise, die Lessing, wenn auch angeregt durch Diderot, doch so viel tiefer und innerlicher in

seiner Emilia Galotti ausbildete, hängt aufs engste zusammen mit seiner eigenartigen Auffassung des Seelenlebens. Bei Diderot ist das Denken und Fühlen der Personen durchaus einfach, klar und durchsichtig. Lessing dagegen wagt in seinem bürgerlichen Trauerspiel, tiefer noch als Richardson, in die dunklen Tiefen der Seele einzudringen und unklare, verworrene Empfindungen darzustellen, ja sogar solche, deren sich der Sprechende zunächst selbst nicht bewußt ist, die seine Umgebung nicht versteht, die auch der Hörer kaum dunkel ahnen kann. Daher erscheinen seine Personen, besonders die Heldin, anfangs wesentlich anders, als sie sind; erst allmählich wird im Flusse der Handlung der Untergrund ihres Charakters unter der Oberfläche sichtbar, aber auch da bleibt er zum Teil noch von dem kräuselnden Wellenspiel verschleiert.

Dieser Versuch Lessings, in der Emilia Galotti das Empfinden und Wollen bis in das Spiel der unwillkürlichen und unbewußten Vorstellungen zu verfolgen, wurde wohl erst im letzten Stadium seines Werkes unter dem frischen Eindrucke der Leibnizschen Psychologie unternommen. 1765, sechs Jahre vor dem Erscheinen seines Dramas, fast ein halbes Jahrhundert nach dem Tode des Philosophen war dessen philosophisches Hauptwerk, die Nouveaux essais sur l'entendement humain zum erstenmal von Raspe in den Oeuvres philosophiques de feu Mr. Leibniz gedruckt. Der Verfasser hatte es schon 1703 gegen Lockes Essay concerning human understanding (1690) niedergeschrieben, persönliche Rücksichten hatten ihn von der Veröffentlichung zurückgehalten. Wie tief das Werk auf Lessing wirkte, sieht man schon daraus, daß er sich Auszüge*) daraus anzulegen und es zu übersetzen begann.

Leibniz hatte hier zuerst das unbewußte Seelenleben der Psychologie erschlossen. Er zeigte, wie in den kleinen und dunklen Vorstellungen (perceptions petites et insensibles) unser ganzes Denken und Wollen wurzelt. Stufenweise entwickeln sich aus ihnen

*) Ein fehlerhafter Abdruck bei Hempel 18, 340 (vgl. Leibnitii Opera philos. ed. Erdmann p. 205).

die verworrenen Vorstellungen des Empfindens und endlich das deutliche Erkennen. Von den Vorstellungen empfängt das Wollen seine Impulse. Den dunklen Vorstellungen entspricht ein dunkles Wollen. Toutes nos actions indélibérées sont des résultats d'un concours de petites perceptions, et même nos coutumes et passions, qui ont tant d'influence dans nos délibérations, en viennent . . . Celui qui nieroit ces effets dans la morale, imiteroit des gens mal instruits, qui nient les corpuscules insensibles dans la physique: et cependant je vois qu'il y en a parmi ceux qui parlent de la liberté, qui ne prenant pas garde à ces impressions insensibles, capables de faire pencher la balance, s'imaginent une entière indifférence dans les actions morales . . . . J'avoue pourtant que ces impressions font pencher sans nécessiter (Livre II chap. 1 § 13. Opera philos. ed. Erdmann p. 225).

Er verfolgt bis ins einzelne das Spiel dieser Motive. Er erinnert an die pensées involontaires, die uns teils von außen durch die Gegenstände, die unsere Sinne reizen, zugeführt werden, teils von innen durch die oft unmerklichen Wirkungen, welche frühere Eindrücke hinterließen, die ihre Wirksamkeit fortsetzen und sich mit neuen Eindrücken verbinden. Nous sommes passifs à cet égard, et même quand on veille, des images . . . . nous viennent comme dans les songes sans être appellées. Er greift den deutschen Ausdruck fliegende Gedanken auf, um diese Vorstellungen zu bezeichnen qui ne sont pas en notre pouvoir, et où il y a quelques fois bien des absurdités, qui donnent des scrupules aux gens de bien et de l'exercice aux casuistes et directeurs des consciences. Er hebt zwar hervor, daß man ihnen zurufen soll: Halte là! et les arrêter pour ainsi dire, und daß der Geist eine gewisse Übung erhalten kann, durch die Verfolgung anderer Gedankenreihen sich von ihnen abzuwenden, aber er setzt doch vorsichtig hinzu: cela s'entend quand les impressions internes ou externes ne prévalent pas, und be-

ont die Unterschiede des Temperaments. (Chap. 21 § 12. Erdmann p. 253.)

Das Zusammentreffen mehrerer dieser kleinen, dunkeln Vorstellungen und unbewußten Regungen ruft eine unbestimmte Unruhe hervor: cette inquiétude qu'on sent sans la connoître, qui nous fait agir dans les passions aussi bien que lorsque nous paroissons les plus tranquilles. (§ 36 p. 258 E.; vgl. § 5 p. 248.) In diese Unruhe, die uns treibt, ohne daß wir noch wissen, was wir wollen, mischen sich neue Antriebe durch die Erinnerung und das Spiel der Einbildungskraft, die renouvellant les attraits que ces mêmes images avoient dans ces sensations précédentes, renouvellent aussi les impulsions anciennes à proportion de la vivacité de l'imagination. Et de toutes ces impulsions résulte enfin l'effort prévalant qui fait la volonté pleine (§ 39 p. 260 E.)

Ist es nicht, als ob mit diesen Worten der ganze Stufengang der Entwicklung vorgezeichnet wäre, den Lessing im I. Akte den Prinzen durchlaufen läßt? Die innere Unruhe, obwohl er „sich einbildet, so ruhig zu sein, so ruhig", hat ihn „zu früh Tag machen" lassen und ihn in eine leere Geschäftigkeit getrieben; dann wird die Erinnerung an Emilia geweckt durch den Brief der Bruneschi, und endlich durch das Bild des Malers seine Phantasie erregt, sich mit ihren Reizen zu beschäftigen.

In dem Combat entre la chair et l'esprit sieht Leibniz nichts anderes als l'opposition des différentes tendances qui naissent des pensées confuses et des distinctes. Aus der Macht der ersteren erklärt es sich que l'esprit succombe tant de fois. Les pensées confuses souvent se font sentir clairement — er meint: so unklar und verworren die Vorstellungen sind, so lebendig ergreifen uns doch die auf ihnen beruhenden Empfindungen —, mais nos pensées distinctes ne sont claires ordinairement qu'en puissance (nur der Möglichkeit nach). Bei Gegenständen und in Momenten, wo das Gefühl nicht mitspricht, sind unsere Gedanken sozusagen „taub"

(sourdes); cogitationes caecae möchte er sie nennen. Or cette connaissance ne sauroit toucher; il faut quelque chose de vif pour qu'on soit ému. (Livre II chap. 21 § 35 p. 257 E.)

Da alle, selbst die kleinsten Eindrücke in unserer Seele ihre Spur zurücklassen, auch wenn wir weder dieser Eindrücke, noch ihrer Wirkung uns bewußt werden und sie meist auch nicht verfolgen können, weil unser Gedächtnis die Fülle der augenblicklichen und früheren Eindrücke nicht bewahren kann, so ist unser gegenwärtiger Zustand unlöslich mit dem vergangenen und zukünftigen verknüpft. So gewinnt Leibniz einen klaren Einblick in die zwingende Einheit des Charakters (l'Identité de l'Individu, L. II chap. 1 § 12 p. 224 E.). Ces petites perceptions sont donc de plus grande efficace qu'on ne pense. Ce sont elles qui forment ce je ne sai quoi, ces gouts, ces images des qualités des sens, claires dans l'assemblage, mais confuses dans les parties — — — On peut même dire qu'en conséquence de ces petites perceptions le présent est plein de l'avenir et chargé du passé. — — Ces perceptions insensibles marquent et constituent le même individu, qui est caracterisé, par les traces, qu'elles conservent des états précédens de cet individu, en faisant la connexion avec son état présent, et elles se peuvent connoître par un esprit supérieur. (Avant-Propos p. 197 E.) Es entspricht ganz diesen Anschauungen, wenn Lessing uns bei der Exposition des Charakters die spätere Tat bereits im Keime gegeben zeigt. Wir finden diese Präformation bei dem Prinzen, wenn er am Schluß des I. Aktes, mit den Gedanken an Emilia beschäftigt, ein Todesurteil ungeprüft „recht gern" unterschreiben will — uns wie Rota soll „es durch die Seele gehen, dieses gräßliche Recht gern!" wir sollen ahnen, wessen der Prinz in der Leidenschaft fähig sein wird. Ebenso muß Emilia bei der Begegnung mit ihm in der Kirche „ihren guten Engel bitten, sie mit Taubheit zu schlagen, und wann auch, wann auch auf immer!" d. h. schon

hier in partieller Selbstvernichtung die einzige Rettung sehen. Und mit demselben Entsetzen wie Claudia sehen wir Odoardo schon auf die erste noch ganz unverfängliche Mitteilung von des Prinzen Annäherung an Emilia seine Fassung verlieren, halb mechanisch in steigender Erregung die Einzelheiten wiederholen und endlich ausbrechen: „Ha! wenn ich mir einbilde. — — — Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin! — — Claudia! Claudia! Der bloße Gedanke setzt mich in Wut."

Viertes Kapitel.

Das tragische Weltbild.

So stark auch Lessings Drama sowohl im einzelnen wie in der ganzen Auffassung des Lebens durch literarische Einwirkungen beeinflußt ist, in der strengen Konsequenz, mit der es alle diese Züge zu einem einheitlichen, tragischen Weltbilde zusammenfaßte, trägt es doch das volle Gepräge seiner Persönlichkeit. Wer unter den zeitgenössischen Dichtern hätte auch nur den Gedanken gefaßt, geschweige denn die Kraft besessen, in der ganzen Handlung des Dramas die Tragik als das alles durchdringende und beherrschende Lebensgesetz mit solcher fast grausamen Härte zur Erscheinung zu bringen? Auf dieser einheitlichen, von einer starken Persönlichkeit getragenen Lebensauffassung beruht nicht zum wenigsten die Bedeutung des Dramas; sie vor allem rückt es den klassischen Tragödien nahe, auch wenn jene Auffassung selbst uns heute einseitig und starr bedünken mag, und wir nicht vergessen wollen, daß Lessing hier nicht sein letztes Wort gesprochen hat.

I. Der Hintergrund der Zeit.

Kein Lichtstrahl fällt mildernd und verklärend in das Düster des tragischen Weltbildes, das Lessings Drama uns entrollt. Mit furchtbarem Zwang lastet von allen Seiten das Leben auf dem Menschen und drängt ihn der Schuld und dem Verhängnis zu.

Den politischen Hintergrund der Handlung bildet der fürstliche Absolutismus, wie er sich damals in den zahllosen kleinen Staaten nicht selten entwickelt hatte. Hier, wo keine räumliche Weite den Einfluß des Hofes allmählich abschwächte, keine wenn auch noch so geringe provinziale Selbständigkeit den fürstlichen Willen einschränkte, wo vor allem keine politischen Interessen die Tätigkeit des Herrschers in Anspruch nahmen und nach außen ablenkten, griff der Absolutismus am unmittelbarsten in die Verhältnisse des Einzelnen ein. Mochte dabei auch mitunter ein patriarchalisches Regiment sich behaglich entfalten, im allgemeinen steigerte er sich doch gerade hier zum kleinlichsten und rücksichtslosesten Despotismus.

Noch wagt es der Dichter nicht — wie er es bei der Minna von Barnhelm getan hatte -- auch bei diesem Stoffe die unmittelbare Gegenwart mit fester Hand zu ergreifen. Die Zeit ist nirgends mit voller Deutlichkeit bestimmt. Und den Schauplatz bildet ein Duodezfürstentum in Oberitalien, das für fast alle Hörer damals eine terra incognita war. Hier „jenseits der Berge“ beginnt der politische Hintergrund zu verschwimmen. In dem Lande der bravi scheint keine Gewalttat undenkbar. Und unwillkürlich mischt sich in der Phantasie des Zuschauers mit der Vorstellung der Gegenwart die Erinnerung an die Fürstenhöfe der Renaissance mit ihren kunstliebenden, wollüstigen und grausamen Herrschern. Aber ähnlich wie in Schillers Räubern, auch wenn die wenigen direkten Hinweise auf Ereignisse der jüngsten Zeit fehlten, doch schon die ganze vorausgesetzte Kultur, die ethische und intellektuelle Grundlage der Charaktere uns in die Gegenwart weist, sodaß der von dem Dichter auf Dalbergs Wunsch unternommene Versuch, durch Retouchierung jener Stellen das Stück in das 16. Jahrhundert zu versetzen, einen Bruch in seine innere Einheit brachte — so bilden auch in der Emilia Galotti die geistigen Zustände des 18. Jahrhunderts, seine glatten Lebensformen, sein verfeinertes Empfinden, seine reflektierende Ethik und Ästhetik, gleichsam die Atmosphäre, in der die Personen leben und handeln. Und hinter der italienischen Maske erkannten

die Zeitgenossen leicht die typischen Verhältnisse auch der deutschen Kleinstaaterei wieder; sie mußten sich sagen, daß was hier im Ausland geschah, bei ihnen zu Hause ebensogut möglich sei.

Freilich für einen tieferen und breiteren Hintergrund ist in Lessings noch wesentlich mit den kargen Mitteln französischer Technik komponiertem Drama kein Raum. Allein auf den Prinzen und seine unmittelbare Umgebung fällt ein helleres Licht; selten dagegen und flüchtig eröffnet sich uns ein Ausblick auf die allgemeinen Zustände im Lande. Und auch das Leben am Hofe ist doch nur in den dürftigsten Umrissen angedeutet. Es mag sein, daß auf die Zeitgenossen Lessings diese Seite des Dramas anders wirkte, daß bei ihnen die flüchtigen Andeutungen, die der Dichter gibt, sogleich bestimmte Anschauungen von der Willkürherrschaft und frechen Sittenlosigkeit der kleineren Höfe weckten. Aber für uns genügt diese skizzenhafte Zeichnung nicht mehr. Nichts veraltet so rasch, als die Tragik der Verhältnisse; gerade sie verlangt daher, wenn auch die Nachgeborenen noch ihren Bann empfinden sollen, die anschaulichste, lebensvollste Darstellung. Mit welcher Unmittelbarkeit der geborene Dichter die Zustände seiner Zeit uns vorzuführen vermag, so daß sie heute noch für uns zu lebendiger Gegenwart werden, zeigt Schillers Drama Kabale und Liebe, in dem er einen äußerlich verwandten Stoff offenbar unter dem Einfluß Lessings gestaltet hat. Wie ganz anders atmen wir hier die drückende Luft dieser kleinstaatlichen Tyrannei, wie fühlen wir die völlige Rechtlosigkeit des Bürgers, wie tritt uns die Korruption der höheren Kreise, die Üppigkeit und Verschwendung des Hofes, die grausame Gleichgiltigkeit gegen das Leben der Untertanen vor Augen! Neben diesem Bilde der Zeit, dessen Farben noch heute nach hundert Jahren ihre alte Frische bewahrt haben, wie matt und verschwommen nimmt sich der Hintergrund in Lessings Drama aus!

Jene hochgesteigerte Kultur, die, wie ich erwähnte, die Voraussetzung des Dramas bildet, überkleidet mit trügerischem Scheine die rohe Willkür und Gewalt des modernen Despotismus. Der Fürst schlägt höchstens einmal seinem Kammerherrn gegen-

über den Ton des Gebieters an, sonst verkehrt er mit allen, die ihm nahetreten, in den verbindlichsten Formen; er setzt sich hinweg über die Etikette, ja er versteht es, eine gewinnende Liebenswürdigkeit, die mitunter fast an Herzlichkeit streift, zu entfalten. Die öde Geselligkeit der steifen Hofkreise langweilt den geistreichen Plauderer. Er liebt die bildende Kunst und besitzt Verständnis für sie; er fühlt sich wohl im lebhaften Gespräch mit dem Maler, das rasch die höchsten Aufgaben und die Grundgesetze künstlerischen Schaffens streift. Aber ebenso zwanglos folgt er auch allen seinen wechselnden Launen, Neigungen und Begierden. Seine Pflichten als Fürst erfüllt er widerwillig und eilfertig. Seine Kabinettsjustiz erledigt Bittschriften wie Todesurteile mit gleicher Willkür, ohne sachliche Prüfung, nur von flüchtigen, rein persönlichen Stimmungen geleitet. Vor allem aber kennt er keine sittlichen Rücksichten, keine Achtung vor den Gesetzen, wo es die Befriedigung seiner Leidenschaften gilt; ja die Justiz seines Landes wird zur Dienerin der Gewalt.

Die ungeheure Versuchung, die in der unumschränkten Gewalt liegt, wird gleichsam greifbar verkörpert in der Gestalt des gewissenlosen, jedem Wunsche seines Herren willfährigen Höflings. Wie eine Inkarnation des Bösen selbst erscheint er. Und doch ist er ohne jede dämonische Größe, ja ohne eigene Initiative gedacht. Er ist das natürliche Produkt der Verhältnisse: bei der völligen Abhängigkeit des ganzen höfischen Lebens von dem Fürsten, der die einzige Quelle aller Gnaden, aller Auszeichnungen, alles Einflusses ist, und der dadurch bedingten Eifersucht auf jeden, der in der höchsten Gunst den Vorrang zu gewinnen droht, konnte gerade aus einer in sich unselbständigen Natur nur zu leicht ein solcher Charakter werden. Er ist ferner immer nur ein Werkzeug in der Hand des Fürsten, und seine Wirksamkeit ist durchaus kleinlich, feig und kurzsichtig. Aber gerade dies, daß in ihm dem bösen Willen sofort ein solches fast mechanisch wirkendes, fühlloses und gewissenloses Werkzeug sich bietet, ist das Verhängnisvolle. Er schmeichelt allen Neigungen seines Herrn und ersinnt für alle seine Wünsche, ohne viel über das

letzte Ziel zu grübeln, eilig Mittel und Wege. Dadurch, daß diesem alle Schranken und Hindernisse hinweggeräumt, ja fast jede eigene Anstrengung erspart wird, wandelt sich die bloße velleitas sofort zur voluntas, das Begehren alsbald in die fertige Tat.

So ist in Lessings Tragödie das ganze Wesen des Absolutismus fast ausschließlich vom ethischen Gesichtspunkt aus, als die schrankenlose Entfaltung der selbstsüchtigen Triebe der Menschennatur aufgefaßt.

In dem Geschick Emilias soll das Drama die verhängnisvolle Wirkung dieser Macht darstellen. Aber auch ihre allgemeine Wirkung auf das ganze gesellschaftliche Leben wird wenigstens gestreift. Als typische Figur dieses Hofes wird uns die Mätresse vorgeführt, ebenso das Opfer, wie die Beherrscherin und der Rachedämon der Lüste des Fürsten. Nur flüchtig taucht der ernste, charaktervolle Rat auf, der unter einem Vorwande das Todesurteil der prüfungslosen Unterschrift des zerstreuten Fürsten entziehen muß. Die Leitung der ganzen Verwaltung ruht in den Händen eines Kanzlers, auf dessen Gefügigkeit und Geschick, die Gesetze den allerhöchsten Wünschen zu beugen und doch den Schein des Rechtes nach außen streng zu wahren, der Fürst sich verlassen kann. Das Haus, das er mit seiner „würdigen" Gattin macht, ist „ein Haus der Freude". Und „die liebenswürdigen Töchter dieses edlen Paares" — „wer kennt sie nicht" in der ganzen Residenz? Nur mit Grauen denkt Emilia an die Vegghia zurück, die sie in jenem Hause mit ihrer Mutter besuchte, an „den Tumult, der sich da in ihrer Seele erhob und den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten". Freilich genügen diese flüchtigen Hinweise, besonders bei der rasch vorüberrauschenden theatralischen Darstellung nicht ganz, um uns von diesen gesellschaftlichen Zuständen, die doch für das Handeln der Hauptpersonen von unmittelbarer Bedeutung sind, eine lebendige Vorstellung zu erwecken.

Was bleibt in einem solchen Staate den Besseren übrig, als grollend bei Seite zu stehen oder sich in die Einsamkeit der

Natur zu flüchten? Odoardo meidet die Nähe des Hofes und lebt auf seinem Landgut. Und an seinem Schwiegersohn „entzückt ihn vor allem der Entschluß, in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben". So ist in der Emilia Galotti wie in Voltaires Candide der Weisheit letzter Schluß dans ce meilleur des mondes possibles: Il faut cultiver son jardin!

II. Das Spiel des Zufalls.

Mit dem Druck der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, unter denen die Personen des Dramas leben, verbindet sich die verhängnisvolle Verkettung der Umstände zu einem furchtbaren Zwange. Vom ersten Anfang der Handlung an drängt sich das Spiel des Zufalls in das bewußte, absichtsvolle Handeln des Menschen ein, es lenkend und beherrschend. Es verstrickt ihn halb willenlos in Schuld, läßt aus der Schuld ungeahnte, furchtbare Folgen erwachsen und führt dann unaufhaltsam die Nemesis herbei.

Tückisch lockt das Eingreifen des Zufalls in Versuchung, indem es die Leidenschaft weckt und stachelt. Zufällig muß der Prinz gerade heute früh unter den eingelaufenen Bittschriften den Namen einer Emilia Bruneschi finden, der sofort die Erinnerung an Emilia Galotti hervorruft und seine Leidenschaft aufs neue weckt. Und zufällig muß auch gerade jetzt der Maler Conti erscheinen, der zufällig neben dem vom Prinzen bestellten Portrait der Orsina auch das der Emilia Galotti für ihren Vater gemalt hat und dem Prinzen eine Kopie des letzteren mitbringt; durch seine begeisterte Schilderung ihrer Schönheit und durch seine kühle Kritik der Züge der Orsina muß er die Leidenschaft des Prinzen aufs höchste anfachen. Aber gerade jetzt, wo dieser im Anblick ihres Bildes versunken sie schon zu besitzen träumt, muß er durch einen tückischen Zufall von Marinelli hören, Emilia werde heute mit Appiani vermählt. Plötzlich von dem heißesten Verlangen nach ihrem Besitz in die völligste Hoffnungslosigkeit versetzt, greift er dann blindlings nach dem Mittel sie zu erlangen, das ihm Marinellis Plan verspricht.

Gerade an diesem entscheidenden Punkte erscheint das Spiel des Zufalls besonders auffällig. Es ist unzweifelhaft seltsam, daß in dem kleinen Guastalla die Beziehungen Emilias zu Appiani so geheim bleiben konnten, daß der Prinz, der doch den letzteren sich attachieren möchte und über die Verhältnisse Emilias sich genau unterrichtet hat, der ihre Wohnung und ihre regelmäßigen Kirchgänge kennt, die erste Nachricht davon erst am Morgen des Hochzeitstages ganz beiläufig durch Marinelli erhält. Und der Dichter hat das Auffallende durch die Art, wie der letztere die Mitteilung hinwirft, eher gesteigert, als abgeschwächt.

So wird der Prinz durch eine wohlberechnete Reihenfolge ganz zufälliger Umstände von dem Gedanken an die Geliebte bis zu dem frevelhaften Entschluß geführt, ihre Vermählung durch die Fortsendung ihres Bräutigams noch am Hochzeitstage zu hindern und selbst mit verführerischen Worten in der Kirche an sie heranzutreten. Und Emilien wiederum muß durch einen tückischen Zufall gerade in dem Augenblicke, wo sie an heiliger Stätte allen sündigen Gedanken zu entrinnen hofft, der Mann „selbst" nahetreten, dessen Bild sie aus ihrer Erinnerung verbannen möchte. Sie ist zufällig zu spät zur Messe gekommen und hat deshalb auf den letzten Bänken Platz nehmen müssen; dieser Zufall bietet dem Prinzen die erwünschte Gelegenheit, ihr seine Liebe zu gestehen. Zufällig muß ferner ihr Vater, in plötzlich ausbrechender Erregung über die Erzählung Claudias von dem Zusammentreffen seiner Tochter mit dem Prinzen bei den Grimaldi, unmittelbar vor ihrer Rückkehr das Haus verlassen haben. So trifft sie nur die eingeschüchterte Mutter an, die die Fassungslose bestimmt, von der abermaligen Begegnung mit dem Prinzen auch dem Bräutigam gegenüber zu schweigen.

Aus den frevlen Gedanken und Entschlüssen ebenso wie aus der harmlosen Unterlassungssünde läßt dann wiederum der Zufall mit wunderbarer Schnelligkeit ungeahnte furchtbare Folgen hervorgehen. Nicht als freie bewußte Tat erwächst die Schuld aus dem Wollen, nein, plötzlich ist sie gereift, ein Produkt von Umständen, über die der Mensch keine Macht hat, an die

selbst die weitschauendste Überlegung nicht denken konnte; sie erscheint so mehr als Verhängnis, denn als Tat.

Eine Kette fest in einander greifender Zufälle führt von dem Entschluß des Prinzen, die Hochzeit Emilias mit Appiani zu verhindern, zu der Ermordung des Grafen.

Zufällig ist Marinelli — obgleich die Hochzeit so lange geheim gehalten ist! — über alle Einzelheiten derselben aufs genaueste unterrichtet. Und wieder, welch glücklich-unglücklicher Zufall! einer der bravi, die er zur Ausführung seines Planes dingt, muß in einem der Bedienten in Galottis Hause einen früheren Spießgesellen besitzen, der nicht bloß jede etwa noch wünschenswerte Auskunft erteilen kann, sondern auch durch passive Unterstützung zum Gelingen des beabsichtigten Raubes der Emilia beitragen wird. Emilia selbst kehrt, wie ich schon hervorhob, gerade in dem Augenblick aus der Messe in das Elternhaus zurück, als ihr Vater es soeben wieder verlassen hat. Diese vorzeitige Entfernung ist für das Gelingen von Marinellis Plan wesentlich, denn hätte Odoardo die Erzählung der unmittelbar nach seinem Weggange eintretenden Emilia noch vernommen, so würde der ohnehin fast krankhaft mißtrauische Mann die Seinen mit sicherem Geleit nach Sabionetta geführt haben. Sein plötzlicher Aufbruch wird notdürftig damit motiviert, daß er über die Mitteilungen seiner Gattin von den Aufmerksamkeiten, die der Prinz seiner Tochter in der Vegghia des Kanzlers Grimaldi erwiesen hat, in die heftigste Aufregung gerät und ihr „heute doch nicht gern etwas Unangenehmes sagen möchte". Es ist aber wieder ein Zufall, daß Claudia erst heute von dieser für sie doch so wichtigen Auszeichnung ihrer Tochter ihm erzählt — Odoardo ist zornig, daß es ihm nicht sogleich gemeldet ist: hätte er es früher gewußt, er hätte sicher Emilia sofort vor dem „Wollüstling, der bewundert, der begehrt", aus der Stadt gerettet.

Wie Odoardo durch einen verhängnisvollen Zufall eine Minute vor Emilias Auftreten entfernt wird, so darf Appiani nicht früher erscheinen, als bis Emilia ihre Erzählung beendet

hat, von ihrer Mutter wieder beruhigt ist und sich hat bestimmen lassen, gegen ihren Bräutigam von dem Vorgefallenen zu schweigen. Dieser Zufall kostet ihm sein Leben. Kam er einen Augenblick früher, so sah er Emilias furchtbare Erregung, sie hätte ihm mit der Mitteilung von des Prinzen Liebesgeständnis den Schlüssel in die Hand gegeben, um Marinellis geheime Absicht zu erraten, der gleich darauf ihm den überraschenden Auftrag des Prinzen überbringt, wie er geht und steht als Gesandter nach Massa abzureisen. Und endlich ist es ein verhängnisvoller Zufall, daß Claudia erst am Schluß des dadurch provozierten Wortwechsels beider dazukommt und auf ihre ängstlichen Fragen nur halbe Antworten erhält: sie hat zu wenig vernommen, um Appiani jetzt zu warnen, aber gerade genug, um später nach seiner Ermordung in Marinelli den Mörder zu ahnen.

Nur dieses wunderbare Eingreifen des Zufalls läßt Marinellis Anschlag gelingen. Nicht seine plumpe Menschenhand ist es, die das Schicksal der Personen bestimmt; eine höhere Macht nimmt ihm die Fäden, die er zu verschlingen sucht, aus der Hand und webt sie weiter. Sein Plan würde ohne Odoardos eiligen Weggang, ohne Emilias und Appianis verhängnisvolles Schweigen — Umstände, auf die er gar nicht rechnen konnte, ja die er gar nicht kennt — unfehlbar scheitern; dreimal ist es also der Zufall, der seine Macht über allen Menschenwitz bekundet.

Mit Entsetzen sträubt sich der Prinz zunächst gegen die Schuld, die durch die Ermordung des Grafen plötzlich auf ihn gewälzt ist. Das geschehene Verbrechen lag nicht in seiner Absicht; er wollte ja Appiani nur durch seine Entsendung nach Massa entfernen. Aber das Mißverhältnis zwischen Wille und Tat wird hier dadurch ausgeglichen, daß die verhängnisvolle Verkettung der Begebenheiten nur dasjenige entwickelt, was implicite in dem Gedanken lag, weil das Geschehene in grauenhafter Deutlichkeit dem Schuldigen dasjenige plötzlich vor Augen stellt, was das letzte, dunkle Ziel seines Begehrens war, und so

mit der unerbittlichen Logik der Tatsachen die Konsequenzen seines Tuns zieht, die er selbst sich hätte klar machen sollen, wenn er bei seiner Oberflächlichkeit und seinem Leichtsinn dazu die geistige und moralische Kraft besäße. Dieser innere schuldvolle Zusammenhang wird dann dadurch auch äußerlich klar und scharf hervorgehoben und so nachträglich dem Prinzen die volle Verantwortung für das Geschehene zugeschoben, daß er — allerdings etwas rasch und psychologisch nicht genügend vermittelt — nach kurzen Vorwürfen gegen Marinelli das fait accompli hinnimmt und sich die Frucht des Verbrechens gefallen läßt.

Dieselbe Kette von Zufällen verknüpft auch Emilias Schweigen über das Erlebnis in der Kirche mit dem Tode Appianis. Aber umgekehrt wie beim Prinzen lastet auf ihr das volle Gefühl der Verantwortlichkeit für die furchtbaren Folgen, die aus der unterlassenen Pflicht hervorgegangen sind. Der Gedanke: „Warum er tot ist? warum?“ verläßt sie nicht mehr.

Noch deutlicher, noch berechneter zeigt sich das Walten des Zufalls in der Heraufführung der Nemesis.

Genau in demselben Augenblick, wo zufällig die Unterschrift einer Emilia Bruneschi dem Prinzen das Bild der Emilia Galotti wieder heraufbeschwört und damit den ersten Anstoß zu dem frevelhaften Anschlag gibt, wird durch einen anderen Zufall auch schon, so zu sagen, die Gegenmine gelegt. Gerade jetzt muß ein Diener einen Brief der Orsina bringen, in dem sie den Prinzen um eine Zusammenkunft in Dosalo bittet. Infolge des seltsamen Zusammentreffens dieser unbequemen Mahnung der älteren Geliebten mit der Erinnerung an die neue, die alle seine Gedanken gefangen nimmt, bleibt jener Brief vorläufig ungelesen liegen.

Nun muß der Prinz auf Marinellis Rat gerade nach diesem Lustschlosse fahren, damit die aus dem scheinbaren Raubanfall gerettete Emilia ihn dort finde. In dem zufälligen Zusammentreffen seiner Reise mit ihrer Bitte muß die Orsina eine stillschweigende Gewährung derselben sehen. So eilt sie dorthin. Sie muß wieder durch einen Zufall unmittelbar nach Emilias

Ankunft eintreffen. Natürlich hat sie rasch den Zusammenhang der Ereignisse durchschaut. Rachedrohend wendet sie sich eben zum Gehen und ruft Marinelli bereits ein wildes Lebewohl zu, da — gerade da — muß ihr Odoardo in den Weg treten. So schafft der Zufall für Marinelli ein Dilemma, an dessen Überwindung seine Künste scheitern. Nachdem bisher alle seine Pläne so wunderbar durch den Zufall begünstigt sind, erscheint er jetzt im Moment der Entscheidung gleichsam als der dupe des Schicksals. Er muß gleichzeitig Odoardo von dem Prinzen und Emilia fern halten und ein Gespräch zwischen ihm und der Orsina hindern. Das erstere ist aber doch das Wichtigere; so begibt er sich unter dem Vorwand, Odoardo erst melden zu müssen, zum Prinzen, um mit ihm die weiteren Schritte zu beraten, und läßt jenen mit der Orsina allein, nachdem er ihr unmittelbar vorher erst durch seine, wie er meinte, gefahrlose Mitteilung von dem Raubanfall und Emilias Anwesenheit im Schlosse den Schlüssel zu der ganzen Intrigue in die Hand gegeben hat, den sie jetzt anwenden lernt. So kann sie nun den noch ahnungslosen Vater in das Geschehene einweihen und ihn mit dem Dolche, den sie zur Ermordung des Prinzen mitgebracht hat, bewaffnen.

Der Keim des Mißtrauens gegen Emilia, den sie in seine Seele legt, geht auf: Odoardo beschließt, statt des Prinzen die eigene Tochter zu töten. Aber noch schwankt er, ihm graut vor dem Gedanken, und er will deshalb vor der erbetenen Zusammenkunft mit ihr fliehen. In diesem Augenblick tritt sie herein, und er sieht in diesem zufälligen Zusammentreffen einen Wink des Himmels, der seine Hand fordert. Ja man könnte auch das letzte Moment, durch das Emilia den Zaudernden am furchtbarsten bewegt, ein halb durch den Zufall ihr dargebotenes nennen: als sie mit der Hand nach den Haaren fährt, um eine Nadel zum Selbstmord zu suchen, bekommt sie die Rose zu fassen, mit der sie sich am Morgen zur Hochzeit geschmückt hat, und der Gegensatz zwischen ihrem damaligen und ihrem jetzigen Zustand tritt ihr plötzlich so grell ins Bewußtsein, daß sie vollends an ihrer sittlichen Widerstandskraft verzweifelt.

So wirkt der Zufall durch das ganze Stück hin als ein bedeutsamer Hebel der dramatischen Entwicklung. Es ist, als ob ein Verhängnis auf den Personen laste. Selbstverständlich hat Lessing es verstanden, dem Spiel des Zufalls den Schein des Möglichen, meist auch des Wahrscheinlichen zu wahren. Aber so wenig auffällig und anstößig das Eintreten der einzelnen Momente an sich ist, so verblüffend wirkt die Folgerichtigkeit, mit der das eine an das andere sich reiht und zu geschlossener Wirkung sich verbindet. Und dabei handelt es sich stets um ganz unbedeutende und äußerliche Umstände, durch deren Kombination eine folgenschwere Wirkung herbeigeführt wird. Das Schweigen aus unbedeutendem Anlaß gewinnt eine ungeahnte Bedeutung: ein Wort zu rechter Zeit gesprochen — und alles wäre anders gekommen! Aber mehr noch überwuchert die rein zeitliche Verknüpfung der Umstände den inneren Kausalnexus. Bald müssen die äußeren Anlässe in wunderbarer, fast ausgerechneter Folgerichtigkeit sich gegenseitig aufnehmen und steigern; bald wieder muß mit abgepaßter Genauigkeit der eine eben den Schauplatz verlassen haben, ehe der andere eintritt, wenn nicht die ganze Handlung sich auflösen soll; bald endlich ist es gerade das pünktliche Zusammentreffen der Personen, auf das alles ankommt. Von einer Minute früher oder später hängt oft der ganze Fortgang der Handlung ab.

Der Eindruck, den die Tragödie, von dieser Seite aufgefaßt, auf uns machen muß, nähert sich dem des Schicksalsdramas. Das bängliche Gefühl der Abhängigkeit von dunklen Mächten, die unser Schicksal flechten, wird verstärkt durch den ahnungsvollen Traum Emilias vor ihrem Hochzeitstag, dessen düstre Deutung („Perlen bedeuten Tränen") der Graf langsam, jedes Wort betonend, schwermütig wiederholt und so dem Zuhörer tief in die Seele prägt. Statt eines finsteren Schicksals aber läßt uns das Lessingsche Drama in dem Gange der menschlichen Geschicke das unerbittliche Walten einer übernatürlichen sittlichen Macht ahnen. An einer bedeutsamen Stelle der Handlung,

gerade da, wo mit dem Auftreten der Orsina die Peripetie einsetzt, läßt der Dichter durch sie eine Deutung des Zufalles geben, die uns von den Lippen der Halbwahnsinnigen feierlich schaurig wie eine Offenbarung entgegenklingt:

Worüber lach' ich denn gleich? Ach ja wohl! Über den Zufall! daß ich dem Prinzen schreibe, er soll nach Dosalo kommen; daß der Prinz meinen Brief nicht liest, und daß er doch nach Dosalo kommt. Ha! Ha! Ha! Wahrlich ein sonderbarer Zufall! Sehr lustig, sehr närrisch! — Und Sie lachen nicht mit, Marinelli? — So lachen Sie doch! — — — — Nein, nein, lachen Sie nur nicht. — Denn sehen Sie, Marinelli (nachdenkend bis zur Rührung), was mich so herzlich lachen macht, das hat auch seine ernsthafte — sehr ernsthafte Seite. Wie alles in der Welt! — Zufall? Ein Zufall wär' es, daß der Prinz nicht daran gedacht, mich hier zu sprechen, und mich doch hier sprechen muß? Ein Zufall? — Glauben Sie mir Marinelli: das Wort Zufall ist Gotteslästerung. Nichts unter der Sonne ist Zufall; am wenigsten das, wovon die Absicht so klar in die Augen leuchtet. — Allmächtige, allgütige Vorsicht, vergib mir, daß ich mit diesem albernen Sünder einen Zufall genannt habe, was so offenbar Dein Werk, wohl gar Dein unmittelbares Werk ist! — Kommen Sie mir, und verleiten Sie mich noch einmal zu so einem Frevel!

So läßt der Dichter die Sprecherin von dem ersten leidenschaftlichen Frohlocken über das Spiel des Zufalls sich erheben zu einer tiefsinnigen mystischen Deutung desselben. Die Form der Gebetsapostrophe, in der dieser Gedanke ausklingt, pflegt Lessing selbst in seinen theologischen Schriften anzuwenden, wenn ihn die Betrachtung an die Grenzen des Menschlichen führt und er sich gleichsam von dem unmittelbaren Gefühl des göttlichen Waltens hingerissen fühlt; mit Vorliebe spricht auch er dann von der Vorsehung.

III. Innere Gebundenheit und Freiheit des Menschen.

1.

In diese Welt, die ohnehin von allen Seiten den Menschen einengt und mit furchtbarem Druck auf seinem Willen lastet, hat Lessing nun Menschen hineingestellt, in deren Seelenleben die Kraft des Willens wenig entwickelt ist. So gesellt sich zu der äußeren die innere Unfreiheit.

Alle diese Menschen stehen zunächst auffallend stark unter dem unmittelbaren Einfluß des Temperaments, der sinnlichen Triebe, des Spiels der Phantasie und der daraus hervorgehenden unwillkürlichen Stimmungen, unbewußten Empfindungen, dunklen Neigungen.

Daß der Prinz völlig von seiner sinnlichen Natur beherrscht ist, überrascht uns nicht. Aber auch in Emilia, der Guten, der Reinen, die in fast klösterlicher Abgeschiedenheit aufgewachsen und eben erst als ein halbes Kind in die Welt getreten ist, regt sich das heiße Blut mit einer sie selbst beängstigenden Gewalt, füllt ihren Geist mit sinnlichen Vorstellungen und zieht ihr Herz, ohne daß sie sich selbst über ihre Empfindung klar wäre, von ihrem Bräutigam zu dem Prinzen. In Odoardo und Appiani, die als gefestete Charaktere uns vorgeführt werden, ist das Temperament so scharf ausgeprägt, daß der eine fast als Typus eines Cholerikers, der andere eines Melancholikers wirkt. „Ein brausender Jünglingskopf mit grauen Haaren", so charakterisiert Odoardo sich selbst, und so erscheint er von der ersten bis zur letzten Szene, stets geht sein Temperament mit ihm durch. Appiani wird von den trüben Stimmungen, die ihm selbst ein Rätsel sind und seine Umgebung ängstigen, selbst am Hochzeitstage verfolgt, kaum vermag Emilias harmlose Heiterkeit ihn einen Augenblick seiner Schwermut zu entreißen.

Gegen diesen übermächtigen Einfluß der dunklen Kräfte des Seelenlebens bildet das fortwährende Reflektieren über sich selbst, zu dem alle Personen mit Ausnahme der ganz oberflächlichen und leichtfertigen neigen, kein Gegengewicht. Im Gegenteil, sie zerstören dadurch auch noch die Kraft des instinktiven Wollens, ja zum Teil sich selbst

Ich habe bereits früher bei dem Vergleich Emilias mit Clarissa hingewiesen auf das selbstquälerische Grübeln der Lessingschen Heldin über die Vorgänge im eigenen Inneren, die Gefahren und Versuchungen, die ihrer harren können, die Fähigkeit ihres Widerstandes u. s. w. Odoardo kennt die ungestüme Heftigkeit seines Temperaments selbst nur zu gut. Am liebsten

geht er jedem Anlaß, der ihm die Herrschaft über sich rauben könnte, aus dem Wege („Ich möchte dir heute nicht gern etwas Unangenehmes sagen. Und ich würde, wenn ich länger bliebe. Darum laß mich, laß mich!" II, 4). Ist er aber doch in eine solche Lage versetzt, so steht er gleichsam fast fortwährend gegen sich selbst auf der Lauer („Ruhig, alter Knabe, ruhig!" V, 2). Aber immer wieder empfindet er mit Beschämung seine Ohnmacht. Durch dieses stete Mißtrauen gegen sich selbst wird dann schließlich die Klarheit und Konsequenz seines Wollens völlig getrübt. Vollends Orsina wird durch dieses bohrende Grübeln über sich und ihr Schicksal bis an den Rand des Wahnsinns getrieben.

Bei solcher Anlage der Charaktere hat der Zufall ein leichtes Spiel und gewinnt unverhältnismäßige Bedeutung: schon der leiseste äußere Anstoß genügt, um die Leidenschaft zu wecken. Ihr Ausbruch bereitet sich vor in einem, den Personen selbst noch unklaren, Zustande der Erregung, gegen den sie, eben deshalb weil er zunächst noch ganz unbestimmt ist, machtlos sind. Der Prinz empfindet, seit er Emilia gesehen, eine ihm ganz fremde Unruhe. Sie hat ihn am Tage der Handlung getrieben „früh Tag zu machen." Aber „der Morgen ist so schön", und „er bildet sich ein, so ruhig zu sein, so ruhig." Da fällt sein Blick zufällig auf den Namen einer Emilia Bruneschi und „weg ist seine Ruhe und alles." — In Emilias Seele hat jener Abend im Hause der Grimaldi einen „Tumult" erregt, den sie vergebens durch „die strengsten Übungen der Religion zu besänftigen gesucht hat;" selbst am Morgen ihres Hochzeitstages verfolgen sie die sündigen Gedanken bis in die Messe. Trotzdem ist diese Regung zunächst noch eine ganz unklare, fast gegenstandslose. Daher kann sich auch Emilia, so schwer diese dunkelen Empfindungen auf ihrem Gewissen lasten, zunächst doch über ihre Bedeutung hinwegtäuschen und Appiani mit kindlichem Frohsinn empfangen.

Aber auch, wo kein Keim der Leidenschaft sich entwickelt, befinden sich die Personen in einer auffallenden Reizbarkeit

und inneren Erregung, die auf das harmloseste Wort, den unbedeutendsten Anlaß hin aufs heftigste ausbricht. Sie haben alle etwas eigentümlich Nervöses. Selbst der ruhige, ernste Appiani ist wegen eines so unbedeutenden Anlasses, wie es der Besuch bei dem Prinzen, zu dem er sich von seinen Freunden hat überreden lassen, doch ist, aufs tiefste verstimmt und mißmutig, und in diesem Zustand genügt dann ein spöttisches Wort Marinellis, um ihn sofort zu einem maßlosen Ausfall zu reizen; die daran sich schließende Herausforderung will er dann auf der Stelle (unmittelbar vor der Fahrt zur Trauung!) ausfechten.

Aber, wie dies bei so nervösen Naturen gewöhnlich ist, der schnellen Erregbarkeit entspricht im allgemeinen keineswegs die Kraft des Impulses. Der Eindruck bleibt meist nur im Innern haften, er drängt nicht in raschem Entschluß zu lebendiger Tat nach außen, es muß erst ein neuer Anlaß oder ein fremder Wille bestimmend hinzutreten; oder, wo in momentaner Erregung, fast besinnungslos, ein Entschluß gefaßt ist, da wird er nicht festgehalten und durchgeführt. So erhalten alle Personen etwas Unselbständiges und Schwankendes.

Der Prinz hat Emilia schon vor Wochen bei den Grimaldi gesehen. Wie tief der Eindruck war, den er empfangen hat, bezeugt jedes seiner Worte, die Orsina ist seitdem völlig vergessen. Aber die ganze Zeit her hat er nichts getan, um der Geliebten näher zu kommen, bis dann ein Tag genügt, durch eine Reihe von zufälligen Anstößen den Entschluß, sie zu besitzen, zu zeitigen. Ähnlich trägt Emilia die Eindrücke jener Vegghia mit sich herum, ohne einen Ausweg aus ihren inneren Wirrnissen zu finden; sie schweigt vor dem Bräutigam wie vor der Mutter, und als sie endlich nach der neuen Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche halb wahnsinnig vor Aufregung jener das Vorgefallene beichtet, genügt ein Wort derselben, sie zum Schweigen gegen ihren Bräutigam zu bestimmen. Auch bei den entschlosseneren Naturen, wie Odoardo und Orsina, hängt die Ausführung des Entschlusses nicht von ihnen, sondern von äußeren Umständen ab; so rasch sie ihn faßten, so plötzlich lassen sie ihn auch wieder

fallen: die innere Konsequenz, die das Wollen erst zum Willen erhebt, fehlt ihnen durchaus. Ja, man hat fast das Gefühl, als ob sie sich um die Tat gleichsam herumzudrücken suchten. Orsina ist nach Dosalo geeilt, um den Prinzen zu ermorden. „Ich bin nur ein Weib, aber so kam ich her! Fest entschlossen!" Sie sieht Odoardo und, ohne einen Versuch zu machen, den Prinzen „ein andermal" zu treffen, übergibt sie jenem mit ihrem Dolch die Rache. Odoardo geht auch, obwohl er bis jetzt erst von der Ermordung Appianis weiß, seine Tochter dagegen alsbald mit nach Sabionetta zurückzuführen hofft, in sinnloser Wut sogleich auf ihren Gedanken ein: „Sie werden von mir hören", ist sein letztes Wort zur Gräfin. Aber in der nächsten Szene sind die Rachegedanken verflogen. Als er dann von Marinelli hört, daß seine Tochter in einer Scheinhaft zurückbehalten werden soll, nimmt er den Entschluß aus anderen Motiven wieder auf: „Mir sie vorenthalten? Wer will das? wer darf das? Der hier alles darf, was er will? Gut, gut; so soll er sehen, wie viel auch ich darf, ob ich es schon nicht dürfte! Kurzsichtiger Wüterich! Mit dir will ich es wohl aufnehmen. Wer kein Gesetz achtet, ist ebenso mächtig, als wer kein Gesetz hat." Und als in der folgenden Szene der Prinz Marinellis Andeutungen bestätigt, fährt bereits seine Hand in den Schubsack, in dem er Orsinas Dolch bewahrt. „Ich ward auch so wütend, daß ich schon nach diesem Dolch griff, um einem von beiden — beiden! — das Herz zu durchstoßen," gesteht er nachher seiner Tochter. Aber nur eines flüchtigen, schmeichelnden Wortes von seiten des Prinzen bedarf es: „Fassen Sie sich, lieber Galotti!" — und Odoardo „zieht die Hand wieder leer heraus"!

Der einzige, der scheinbar vollkommen bewußt und konsequent handelt, der Intrigant, ist, wie wir sahen, eine rein subalterne Natur, die den Anstoß des Wollens von außen her empfängt und dann wie eine gut funktionierende Maschine weiter leitet.

Eine Charakteranlage, wie ich sie hier aufwies, hätte, wenn sie vereinzelt uns begegnete, nichts Auffallendes. Aber hier, wo sie wie ein Familienzug bei allen Personen des Dramas sich

wiederholt, wird sie typisch für Lessings damalige Auffassung des Menschen überhaupt. Für uns hat die Unklarheit und Unsicherheit des Empfindens, die Unbestimmtheit und Schwäche des Willens, die den Grundzug des Charakters bildet, entschieden etwas Fremdartiges, ja fast Pathologisches.

2.

Indem uns das Drama den Menschen in der vollsten Abhängigkeit von äußeren und inneren Mächten zeigt, scheint es die sittliche Freiheit zu vernichten. Es scheint danach ein Zufall, ob der Mensch schuldig wird oder nicht. So sieht es denn auch Odoardo an; er preist es als ein Glück, daß Emilia ihre Unschuld in Guastalla bewahrt hat: „Gut, daß es mit dieser Stadterziehung so abgelaufen! Laß uns nicht weise sein wollen, wo wir nichts als glücklich gewesen! Gut, daß es so damit abgelaufen!“ Und wenn Emilia am Morgen ihres Hochzeitstages einmal allein „die wenigen Schritte“ in die Messe gegangen ist, so bangt er um sie, denn „einer ist genug zu einem Fehltritt!“ Der Kampf des Menschen mit den Verführungen der Welt scheint danach ein aussichtsloser zu sein, wenigstens traut sich keine der handelnden Personen die Kraft zu diesem Kampfe zu. Die Edelsten im Drama, Odoardo und Appiani, beide zugleich ausgereifte, in sich ruhende Charaktere, erblicken, wie wir sahen, in der Weltflucht die einzige Rettung. Appiani will mit Emilia in die Bergeinsamkeit von Piemont; aus „dem Geräusch und der Zerstreuung der Welt und der Nähe des Hofes“ zieht es ihn dahin, „wohin Unschuld und Ruhe sie rufen.“ Emilia aber kann, wenn die Stimme des Verführers verlockend zu ihr klingt und seine Worte sich in ihre Seele drängen, nichts anderes tun, als „ihren guten Engel bitten, sie mit Taubheit zu schlagen, und wann auch, wann auch auf immer!“ „Das bat ich, das war das einzige, was ich beten konnte.“ Und wenn sie sich endlich in die Gewalt dieses Verführers gegeben sieht, da ist sie sich auch mit grausamer Klarheit ihrer inneren Ohnmacht bewußt geworden: „Was Gewalt heißt, ist nichts! Verführung ist die wahre Gewalt! Ich habe

Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut."

Die Gefahr dieses Kampfes hat Lessing noch gesteigert durch die besondere Anlage, die er dem Charakter seiner Heldin gab. Ach, sie hat so gar nichts Heldenhaftes an sich! „Die jungfräulichen Heroinen — so schreibt er am 10. Februar 1772 an seinen Bruder mit Bezug auf Emilia — sind gar nicht nach meinem Geschmack, ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höheren Tugenden als Frömmigkeit und Gehorsam". So machte er sie zur „Furchtsamsten ihres Geschlechts", führte sie ein als halbes Kind, innerlich noch so unselbständig, daß sie in ihren Gewissensnöten sofort dem Rat der Mutter sich fügt mit den Worten: „Nun ja, meine Mutter! Ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen"; er zeigt sie uns endlich auf dem Höhepunkt des Dramas (III, 5) in rührender Hilflosigkeit, unfähig zu einem Wort der Erwiderung auf die Worte des Prinzen, willenlos ihm folgend.

Man sieht, wie in der Minna von Barnhelm, ist auch hier, nur noch viel rücksichtsloser, eine sittliche Prinzipienfrage bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgt. Hatte Lessing dort die Bedeutung der inneren Ehre, der Forderung unbedingter Pflichterfüllung, dadurch so rein und scharf als möglich herauszuarbeiten gesucht, daß er ihr die tiefste Not und den Verlust der äußeren Ehre gegenüberstellte, so hat er hier der Sittlichkeit des Weibes alle Stützen genommen, sie nicht bloß schutzlos der Gewalt und Verführung von außen preisgegeben, sondern auch dem Zwang der Sinne unterworfen, um so zu erproben, wie weit jene Sittlichkeit eine Lebensmacht ist. Auch da, wo die Sinnenwelt den Menschen mit scheinbar unwiderstehlicher Gewalt von allen Seiten einschließt, vermag er doch den Bann der Notwendigkeit siegreich zu durchbrechen und die Freiheit und Erhabenheit seiner sittlichen Natur zu bewähren. Wenn ihm jeder Ausweg im Leben versperrt ist, so bleibt ihm als letztes Mittel, die Bewahrung der inneren Reinheit, die Behauptung seiner sittlichen

Persönlichkeit über das Leben selbst zu stellen und es als wertlos wegzuwerfen. Zu diesem Standpunkt erhebt sich Emilia. Die „Furchtsamste" erscheint in der äußersten Gefahr und Seelennot als „die Entschlossenste ihres Geschlechts" und beschämt durch die Festigkeit ihres Willens den im Kampf des Lebens geprüften Mann. Denn nicht ihr Vater ist es, der die Tat vollbringt. Entschiedener, bewußter noch als bei Crisp (vgl. S. 192) leitet bei Lessing die Tochter den völlig Gebrochenen, Fassungslosen und Willenlosen; er leiht ihrem Entschluß nur, von ihr gedrängt, die Hand.

Für die reine Innerlichkeit dieser Sittlichkeit ist es gleichgiltig, ob nun eine ausgleichende Gerechtigkeit ihrem Siege auch noch den Lohn des Guten oder die Strafe des Bösen folgen lasse. Die Rache des Verbrechens auf Erden überläßt Odoardo dem Himmel. Er rechnet nur mit der „quälenden Erinnerung", die dem Schuldigen „den Genuß aller Lüste vergällen" werde. Schließlich ist ja die ganze sinnliche Existenz nur ein flüchtiger Übergang. Entsetzt fährt Emilia bei dem Gedanken zurück, daß ihr Vater den Prinzen hätte töten können: „dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben". Und Odoardo erwartet den Schuldigen einst „dort — vor dem Richter unser aller".

3.

Das tragische Problem in der Emilia wie seine Lösung erinnert an Schillers tragische Weltanschauung mit ihrem Dualismus von Naturnotwendigkeit und sittlicher Freiheit, dem sinnlichen und geistigen Wesen des Menschen, der Neigung und Pflicht. Dennoch ist ein weiter Abstand zwischen dieser Tragödie der Aufklärungszeit und der aus dem Sturm und Drang geborenen, zwar auch unter der Einwirkung des bürgerlichen Trauerspiels herangewachsenen, aber erst unter dem mächtigen Einfluß der Kantschen Ethik gereiften Tragik Schillers. Lessing rechnet noch nicht mit der dämonischen Gewalt und der selbstvergessenen Seligkeit einer die ganze Persönlichkeit erfüllenden Leidenschaft, sondern nur mit der dumpfen Macht sinnlicher

Triebe, die von Anfang an als sündig empfunden wird. Schon dadurch erhält der Kampf bei ihm etwas Quälendes, ja Peinliches. Aber wie der Leidenschaft, so fehlt es auch dem sittlichen Wollen an Kraft und Größe. Emilia ist am Schluß völlig gebrochen und müde; sie hat den Mut zum Weiterleben verloren, und das irdische Dasein, das sie zurückstößt, ist ihr nur noch eine Qual. Wie ganz anders wirkt der Opfertod eines Posa, der mit einem: „O Königin, das Leben ist doch schön!" scheidet, oder eines Don Cesar, der „in seinen Armen hält, was das irdische Leben zu einem Los der Götter machen könnte"! Für Emilia ist der Tod doch nur eine Erlösung, ihre Tat schließlich nur eine Tat der Verzweiflung.

So vollendet sich in dem Ausgang des Dramas das tragische Weltbild des Dichters. Es ist durchaus eine Leidenstragik, der Eindruck des Ganzen mehr ergreifend und rührend, als erhebend.

Fünftes Kapitel.

Die Komposition des Dramas.

Während in der Minna von Barnhelm die dramatische Handlung im wesentlichen nur wie eine bunte äußere Schale sich locker um die Entwicklung der Charaktere legt, greifen in der Emilia Galotti beide Bestandteile des Dramas unlöslich ineinander. Die Würdigung der dramatischen Komposition muß daher die psychologische Analyse mit umfassen.

Der erste Akt

exponiert sogleich alle Voraussetzungen des Dramas: den Charakter des Prinzen, sein Verhältnis zur Orsina und die Grundzüge ihres Wesens, seine Beziehungen zu Emilia von der Begegnung bei den Grimaldi an, die Persönlichkeiten ihres Vaters und ihres Bräutigams; nur Emilia selbst wird hier zunächst bloß in ihrer

äußeren Erscheinung aufgefaßt. In der Technik Diderots — vgl. oben S. 218 — ist diese Exposition erweitert zu einem allgemeinen Sittenbilde: sie schildert das Leber eines Fürsten der Rokokozeit.

Aber dieser Akt enthält zugleich von der 1. Szene an eine ununterbrochene, rasch und in konsequenter Steigerung sich vollziehende Handlung. In strengem Parallelismus wird die Lösung des Verhältnisses zur Orsina und die Entwicklung der Leidenschaft zur Emilia bis zum Beginn der Schuld durchgeführt. Zugleich wird dadurch, daß der Prinz den Brief der Orsina ungelesen läßt und Emilia persönlich aufzusuchen beschließt, bereits die Gegenhandlung eingeleitet.

Der Prinz ist in diesem ganzen Akte Protagonist im strengsten Sinne des Wortes. Die übrigen Personen haben keine selbständige Bedeutung, sie sind nur Hilfsfiguren, nur dazu da, um von außen her und ohne eigenes Wollen den Anstoß zur Entwicklung seiner Leidenschaft zu geben. Bis zur 5. Szene hat er überhaupt keinen eigentlichen Mitspieler neben sich, auch dann nur den Confident. Dieser im Grunde undramatischen, nur auf Entfaltung des Charakters berechneten Anlage des Aktes entspricht sein Aufbau. Er zerfällt in eine regelmäßige Folge von vier Monologen, in denen die innere Entwicklung sich teils vorbereitet, teils zusammenfaßt, und vier Dialogszenen, in denen sie vorwärts getrieben wird. Drei Phasen heben sich in dem Ganzen deutlich ab: in der ersten (Sz. 1) bricht der erste Keim der Leidenschaft hervor, in der zweiten (Sz. 2 bis 5) erwächst er zum sinnlichen Verlangen, in der letzten (Sz. 6 bis 8) reift er zum frevlen Entschluß.

I. Teil (Sz. 1).

Lessing hatte im 65. Stück der Hamburgischen Dramaturgie als einen „vortrefflichen Zug" im II. Akt von Coellos Esser hervorgehoben, daß der Elisabeth, als sie „ihres verliebten Kummers sich entschlagen und anständigeren Sorgen sich überlassen will", unter den Papieren, die sie durchzusehen beginnt, sogleich die

Bittschrift eines Grafen in die Hände fällt. „Muß es denn eben, sagt sie, von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkommt! Auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen Seele bei demjenigen Grafen, an den sie jetzt nicht mehr denken wollte." In der ersten Szene griff Lessing dieses Motiv auf. Die zufällige Übereinstimmung des Vornamens muß hier in dem Prinzen den Gedanken an Emilia wieder wachrufen, und die augenblickliche Erfüllung der maßlosen Forderung der Fremden nur um dieser Übereinstimmung willen uns die Stärke seiner Empfindung verraten. Genau in dem Maße, wie seine Gedanken sich Emilia zuwenden, flieht er vor der Erinnerung an die frühere Geliebte zurück. Hatte er um jener willen sogar das Gesuch einer Fremden gewährt, so wirft er jetzt den eigenen Brief der Orsina, auf dessen Beantwortung ihr Läufer wartet, ungelesen auf den Tisch. Aber gerade diese Handlung, durch die er sie schroff von sich stößt, soll sie zu ihm zurückführen, wenn er eben Emilia in seine Gewalt gebracht hat (IV, 3). So wird in der ersten Szene eine doppelte Kette von Wirkungen angeknüpft, die bestimmt sind, sich gegenseitig zu durchkreuzen. — Zugleich werden hier bereits, besonders in den Ausrufen des Prinzen am Anfang, seine Eigenschaften als Regent kurz angedeutet: sein rasch erregter Überdruß an den Geschäften und seine launenhafte Willkür. — Alle diese Momente sind mit nüchterner Tatsächlichkeit, knapp und rasch entwickelt. Nicht einmal da, wo das Bild der Geliebten vor dem Prinzen wieder auftaucht, verfügt der Dichter über wärmere Farben.

II. Teil (Sz. 2—5).

Das Auftreten Contis hat, wie schon erwähnt, nur den Zweck, die Neigung des Prinzen bis zum leidenschaftlichen Begehren zu entflammen. Der Maler selbst hat unter allen episodischen Figuren Lessings wohl am wenigsten persönliches Leben. Nimmt man ihm seine, doch auch mehr abstrakt-geistreichen als individuell gefärbten, Reflexionen über die Kunst, so bleibt kaum noch etwas Charakteristisches übrig. Oder wollte Lessing ihm

eben nur soviel Persönlichkeit leihen, als bei einem Hofmaler in Gegenwart des Fürsten sich zeigen darf?

Conti bringt ein bestelltes Bild der Orsina. Lessing wollte den Prinzen nicht plötzlich seiner Wirkung aussetzen; darum schiebt er vor der Überreichung noch zwei Szenen ein, in denen jener sich sammeln und gegen den Eindruck wappnen kann. Die Gleichgiltigkeit, mit der er in Sz. 2 die Ankündigung des Malers empfängt — kann er sich doch kaum noch auf den Auftrag besinnen! — steigert sich in dem folgenden Monolog (Sz. 3) zu Widerwillen und Mißtrauen. In der Hauptszene wird dann gleich zu Anfang durch die kühle ästhetische Würdigung, die der Maler einleitet und der Prinz kunstverständig aufnimmt und fortführt, der persönliche Eindruck des Porträts ausgelöscht. Durch den dabei bis in alle Einzelheiten erörterten und durchempfundenen Gegensatz zwischen dem idealisierenden Abbild und der wirklichen Erscheinung werden die abstoßenden Züge und die in ihnen sich verratenden Eigenschaften der Orsina in immer schärfere Beleuchtung gerückt — mit schneidender Kälte wird sie mit einem zuerst vom Maler gebrauchten, dann zwischen ihm und dem Prinzen lustig hin und her geworfenen Ausdruck als „das Original", mit spöttischem Mitleid von letzterem als „die gute Gräfin" bezeichnet.

Ist dieses Bild mit einem müden „Setzen Sie weg!" abgetan, so wirken nun genau die entgegengesetzten Momente zusammen, um Emilias Bild siegreich an seine Stelle zu rücken. Ganz plötzlich, mit einer ans Wunderbare grenzenden Überraschung vor den Prinzen hingestellt, nimmt es sofort alle seine Sinne gefangen. Hatte Conti in dem Bilde der Orsina mit berechnender Kunst das Original idealisiert, so ist er hier, nach seinem eigenen Geständnis, weit hinter ihm zurückgeblieben. Auch hier wird der Blick des Prinzen auf die einzelnen Züge gelenkt, aber nicht mit kühler Kritik, sondern der Maler selbst, dem er allein die Fähigkeit zuerkennen möchte „von der Schönheit zu urteilen", preist sie mit begeistertem Entzücken, sie sind seither „sein einziges Studium gewesen." So wird die Phantasie des Prinzen aufs heftigste

entflammt, und wenn er nun allein vor dem Bilde in den Anblick der Gestalt sich versenkt, so gewinnt es Leben und erweckt das heftigste Verlangen, das Urbild selbst zu besitzen (Sz. 5).

III. Teil (Sz. 6. 7).

1. Jetzt erst, wo der Prinz das Bild der Orsina völlig aus seinem Herzen verbannt hat, ersteht ihr ein Anwalt in ihrem Vertrauten Marinelli. Aber er führt ihre Sache so, daß er sie vollends verdirbt. Vorsichtig tastend geht er vor: er will erst sehen, wie weit die in Ungnade gefallene Mätresse doch noch ein Faktor ist, 'mit dem man zu rechnen hat. Sorgsam vermeidet er es, sich für sie zu engagieren, er spricht von ihr mit geflissentlicher Gleichgiltigkeit und Geringschätzung. Nur zum Schluß drängt sich doch sein Mitleid hervor und sucht auch das des Prinzen zu erregen. Sehr glücklich hat Lessing durch die Schilderung ihrer jäh wechselnden Stimmungen einerseits die Grundzüge ihres Charakters exponiert und das bisherige Verhältnis zwischen ihr und dem Prinzen sofort scharf beleuchtet, anderseits dadurch das drückende Gefühl ihrer bizarren Persönlichkeit aufs neue in ihm verstärkt und endlich den Hörer bereits auf den Ausbruch des Wahnsinns bei der Orsina vorbereitet.

2. Mit einer sehr kunstvoll aufgebauten und zur Exposition ausgenutzten Retardation führt der zweite Teil der Szene von der Orsina wieder zu Emilia. Gelangweilt lenkt der Prinz die Rede auf gleichgiltiges Stadtgespräch. Appianis Verheiratung wird als ein ganz bedeutungsloses Ereignis berührt, aber bald erregt der Dichter durch die sich daran knüpfenden Bemerkungen über Liebe und Stand, wahres und Schein-Glück dafür ein allgemeineres Interesse. Der dabei sich verratende Gegensatz zwischen der Auffassung des Prinzen und Marinellis gewinnt dadurch dramatisches Leben, daß jener mit unverkennbarer Freude den ihm jetzt lästigen Vertrauten zu reizen und zu verletzen sucht.

Durch alles dies ist für uns wie für den Prinzen das Hauptinteresse des Aktes fast völlig in den Hintergrund gedrängt, als plötzlich der Name der Braut in der denkbar überraschendsten

Weise alle diese scheinbar so zwecklos angeknüpften Fäden als Einschlag mit dem Gewebe der vorhergehenden Szenen verbindet. Um den Eindruck auf den Prinzen zu schildern, hat der Dichter die Farben etwas grell gemischt; ja der Ausbruch der Leidenschaft ist im Grunde ganz nach der Theater-Schablone ausgemalt. Er läßt seinen Prinzen nicht bloß die ihm, sollte man meinen, zur zweiten Natur gewordene vornehme Haltung, die er noch zuletzt dem ihm lästig gewordenen Marinelli gegenüber mit einer gewissen müden Ironie umgeben hatte, ganz unvermittelt abwerfen, sondern jagt ihn nun in dem üblichen Wirbel von Gegensätzen herum: der schneidendste Gebieterton wechselt mit dem offenherzigsten Geständnis seiner Liebe, leidenschaftliche Vorwürfe mit der Bitte um Verzeihung. Und durchaus normal löst sich dieser Paroxysmus zum Schluß in die Unfähigkeit, klar zu denken und zu wollen, auf.

3. In diesem Zustand, wo die moralische Zurechnungsfähigkeit fast aufgehoben ist, läßt nun Lessing an den Prinzen die Versuchung herantreten, die Vermählung sofort zu hindern. Sorgsam hat er erst noch jede Möglichkeit für ihn ausgeschlossen, Emilia später noch zu gewinnen: die cynische Art, in der Marinelli diesen Ausweg andeutet, muß schon den bloßen Gedanken daran dem Prinzen unerträglich machen, außerdem will ja der Graf mit seiner jungen Frau das Land verlassen! So mögen wir es allenfalls verstehen, daß er verzweifelnd sich völlig der eigenen Entscheidung begibt und, ohne sich der Tragweite seines Tuns bewußt zu werden, im voraus „alles genehmigt, alles, was diesen Streich abwenden kann.“ Den Vorschlag Marinellis, den Grafen als außerordentlichen Gesandten sofort nach Massa zu schicken, mag er unter diesen Umständen als einen verhältnismäßig harmlosen Ausweg willkommen heißen. Nach dem anderen Plan, der gleichsam zur Reserve dienen soll, fragt er gar nicht weiter; auf die dunklen Andeutungen, die Marinelli darüber gemacht hatte, hat er wie der Zuhörer kaum geachtet.

Zu diesem ersten, mehr passiven Schritt auf dem Wege zur Schuld soll er alsbald aus eigener Initiative den zweiten fügen

(Sz. 7), indem er Emilia in der Kirche aufzusuchen beschließt, um ihr seine Liebe zu gestehen. Erst bei der Peripetie soll es sich zeigen, daß diese letzte Wirkung seiner Leidenschaft in diesem Akte, ebenso wie die erste, als er den Brief der Orsina ungelesen ließ, schon der Nemesis die Bahn öffnen sollte. So verkettet der Dichter gleich mit dem Beginn der Schuld das Verhängnis.

Epilog (Sz. 8).

Die kurze Schlußszene zwischen dem Prinzen und Rota verbindet sich mit der Einleitung gleichsam zu einem Rahmen für die Handlung des Aktes. Schon das gleichlautende Stichwort „Ist keiner von meinen Räten da?“ lenkt wie ein komisches Leitmotiv unsere Gedanken auf den Anfang zurück. Um Regierungsgeschäfte handelt es sich hier wie dort; die Bittschrift der Bruneschi, die einzige Sache, die er dort erledigte, kommt wieder vor und bleibt schließlich doch unentschieden. An das schönste Recht des Fürsten, das der Gnade, schließt sich hier das schwerste, das des Urteils über Leben und Tod. Wie eine schneidende Satire muß es wirken, wenn der Prinz gerade jetzt, unmittelbar nachdem er selbst schwere Schuld auf sich geladen hat, als höchster Richter wirken soll. Die launenhafte Willkür, die er zu Anfang, nur von seinen Neigungen geleitet, übte, hat sich jetzt zu einer frivolen Gleichgiltigkeit gegen das Leben des Untertanen gesteigert: in dem Drang, rasch Emilia zu sehen, will er das Todesurteil, ohne es zu prüfen, „recht gern“ unterschreiben. Wir sollen ahnen, wessen er in der Leidenschaft fähig sein wird.

Zweiter Akt.

Die beiden Fäden der Handlung, die der Schluß des I. Aktes angeknüpft hatte, werden zunächst abgerissen, jedoch nur um durch zwei neue und stärkere ersetzt zu werden. Zunächst scheitert zwar der Versuch des Prinzen, Emilia zu gewinnen, aber ihre rätselhafte Erregung läßt uns ahnen, daß der schlimmste Konflikt in ihr selber lauert. Sodann wird der Antrag Marinellis

von Appiani beleidigend zurückgewiesen; an die Stelle der List tritt nun die Gewalt, jener zweite Plan, der am Schluß des 1. Aktes angedeutet wurde.

Die Exposition wird bis auf einen Punkt, das Zusammentreffen Emilias mit dem Prinzen bei den Grimaldi, auf das erst bei der Katastrophe das volle Licht fällt, abgeschlossen. Vertieft und vervollständigt wird die Charakteristik Odoardos und Appianis, neu eingeführt wird Claudia, vor allem aber eröffnet sich hier nach der rein äußerlichen Schilderung des I. Aktes ein überraschender Einblick in Emilias Seelenleben.

Die Einleitung (Sz. 1—5)

soll auf die beiden Momente des Aktes vorbereiten und Furcht vor dem Kommenden erwecken. Danach zerfällt sie nach einem kurzen Eingang in zwei Szenen: ein Gespräch zwischen Odoardo und Claudia, das sich auf Emilia bezieht, und eine Besprechung der beiden Banditen, in dem die Vorbereitungen zu dem Überfall sich enthüllen. Die letzte Szene ist in die erste so eingeschoben, daß diese in zwei Hälften getrennt wird. Lessing hat diese theatralisch entschieden störende Anordnung aus inneren Gründen getroffen: er wollte in Sz. 2 und 3 zunächst die beiden äußeren Gefahren, die bereits im I. Akt heraufzogen, sich zusammenballen lassen, um dann in Sz. 4 zu der inneren Schwäche Emilias, die unmittelbar darauf sich enthüllen soll, überzuleiten.

Die Banditenszene (Sz. 3) spielt sich nach alter theatralischer Technik im Vorzimmer ab, das diejenigen, denen der Anschlag gilt, deshalb auf einen Augenblick räumen müssen. Ich habe bereits früher (S. 232) darauf hingewiesen, wie wunderbar sich die Umstände zum Gelingen des Anschlags zusammenfügen. In den beiden Banditen hat Lessing zwei Typen gezeichnet: den skrupellosen Bösewicht und den sittlichen Schwächling, der früher schon als Werkzeug des Verbrechens sich hat brauchen lassen, dann auf der Bahn des Bösen umgekehrt ist, jetzt aber durch die Last seiner schuldvollen Vergangenheit sich dazu drängen läßt, an einem neuen Verbrechen, wenn auch nur passiv, mitzuwirken.

Sein Schicksal macht aus dieser Szene eine selbständige kleine Tragödie in dem moralisierenden Geschmack der Zeit; dem zuliebe hat Lessing sogar am Schluß das fabula docet nicht verschmäht: „Laß dich den Teufel bei einem Haare fassen, und du bist sein auf ewig!"

In der ersten Hälfte des Gesprächs der Eltern (Sz. 2) schneidet Claudias Erwähnung des Kirchgangs ihrer Tochter die letzte Hoffnung ab, daß sie, wie der Prinz vermutet hatte, heute zu Hause geblieben und so seinen Nachstellungen entgangen sein werde, und die Sorgen des Vaters verstärken die Furcht des Hörers. In der zweiten Hälfte (Sz. 4) wird diese Furcht gesteigert durch die Ahnung, daß Emilia den Liebeswerbungen des Prinzen vielleicht nur einen schwachen Widerstand entgegensetzen werde. Zu diesem Zwecke wird zunächst ihre ganze Entwicklung in großen Zügen angedeutet: die Gegensätze in dem Charakter der Eltern, die Stadterziehung unter dem ausschließlichen Einflusse der Mutter, die Verlobung, die erste Begegnung mit dem Prinzen bei den Grimaldi. Die selbstgefällige Eitelkeit der Mutter, die die angelegentliche Unterhaltung des Prinzen mit der Tochter, seine Liebenswürdigkeit und ihren Witz zu rühmen beflissen ist, muß in dem Hörer den Gedanken wecken, daß jener Abend vielleicht doch auch in dem Gemüt Emilias seine Spuren zurückgelassen hat, und wieder muß das dumpfe Echo, mit dem der Vater die begeisterte Erzählung begleitet, dies bange Gefühl verstärken. Ebenso drohend wie die Vergangenheit steigt auch die Zukunft vor uns auf: die rasende Wut, in die Odoardo schon bei dem bloßen Gedanken einer Annäherung des Prinzen an seine Tochter gerät, läßt uns ermessen, wie erst die Tatsache auf ihn wirken muß. Seine beruhigenden Worte: „Nun gut! Auch das ist so abgelaufen!" klingen uns, die wir vermuten, daß vielleicht gerade jetzt die Zusammenkunft in der Kirche stattfindet, wie eine tragische Ironie. Und ähnliche Empfindungen ruft die leichte Art hervor, wie Claudia, nachdem ihr Gatte gegangen ist, in Sz. 5 sich über seine Erregung hinwegsetzt.

II. Teil (Sz. 6 und 7).

Wenn auch Lessing durch die vorhergehenden Szenen die Stimmung des Hörers vorbereitet hat, das erste Auftreten Emilias wirkt doch mit der Gewalt der vollsten Überraschung. Er hat es gewagt, seine Heldin sogleich in dem höchsten Affekte einzuführen. In fassungslosem Entsetzen, wild um sich blickend, an jedem Gliede zitternd, sehen wir sie hereinstürmen und hören den Aufschrei eines tief verwundeten Herzens. „Ich werde es nie vergessen, mit welcher Gebärde du hereinstürztest", diese Worte der Claudia geben auch die Wirkung dieser Introduktion auf den Zuschauer wieder. Mit berechnender Kunst hat dann der Dichter den ersten erschütternden Eindruck sich beruhigen und abklären und uns die Seelenvorgänge, die sich hier abgespielt haben, fast unmittelbar mit erleben lassen.

Zwei Empfindungen lösen sich gleich zu Anfang, sobald sie sich des Geschehenen bewußt zu werden beginnt, klar heraus: der sittliche Abscheu vor dem Laster, das sich an sie herangewagt hat, und zugleich das Grauen über die eigene Widerstandslosigkeit der Versuchung gegenüber. Diese beiden widerstreitenden und doch aus derselben Wurzel, dem überreizten Gefühl für sittliche Reinheit hervorgegangenen Empfindungen durchziehen dann auch ihre in fiebernder Hast, abgerissen und stockend, gegebene Erzählung. Als sie zu dem Liebesgeständnis des Prinzen kommt, mischt sich unlöslich mit der Scham über das ihr Angetane die Scham über sich selbst: sie zögert, sie verwirrt sich und schiebt, als ob es sich um das Geständnis einer Schuld handelte, die uns zunächst noch unbegreifliche, rührende Bitte an die Mutter ein, ihr nicht zu zürnen. Aufs schärfste offenbart sich dann der innere Zwiespalt in dem Erlebnis selbst: die grausamste Strenge des sittlichen Wollens und der Mangel an eigener Kraft sprechen gleichzeitig aus dem (an Matth. 5,29; 18,8 erinnernden) Gebet, daß „ihr guter Engel sie mit Taubheit schlagen möge und wann auch, wann auch für immer". Diese innere Schwäche zeigt sich noch deutlicher an in der Furcht „ihn zu erblicken, der sich den

Frevel erlauben dürfen". Am überraschendsten aber verraten uns ihre Worte: „da ich mich umwandte, da ich ihn erblickte .. ich glaubte in die Erde zu sinken . . . ihn selbst!" daß das Bild des Prinzen schon bisher ihre Phantasie beschäftigt hat. Wenn schon nach dem ersten Blick „sie nicht das Herz hat, einen zweiten auf ihn zu richten", so fühlt sie sich vollends wie gelähmt, als er in der Vorhalle der Kirche ihre Hand ergreift. Zu der inneren Ratlosigkeit gesellt sich noch die Verlegenheit vor den Umstehenden — so findet sie kein Wort, ihn zurückzuweisen; halb besinnungslos reißt sie sich endlich los und flieht.

So hat Lessing in dieser Szene einen schweren inneren Konflikt zu dem äußeren hinzugefügt. Freilich bleibt der eine Faktor, der Eindruck der Persönlichkeit des Prinzen auf Emilia, hier noch im Dunkeln: wir erfahren nicht, was sie eigentlich zu ihm zieht — ein starkes Interesse mit dumpfer Angst gemischt, das ist alles, was wir sehen. Erst der Schluß des Dramas soll auf die Art ihrer Empfindung ein flüchtig aufzuckendes, aber grelles Licht fallen lassen. Um so deutlicher zeigt uns Lessing die Reaktion ihres sittlichen Bewußtseins, die unbedingte Verurteilung des Prinzen, in dem sie gleichsam die Personifikation des Lasters sieht, und ihres Interesses für ihn. Rätselhaft ist, daß sie bei ihrem Ankämpfen gegen die Versuchung fast ausschließlich von allgemeinen sittlichen Grundsätzen geleitet wird, daß sich wohl ihr religiöses Empfinden, nirgends aber auch nur der leiseste Gedanke an ihren Bräutigam mit einmischt. Lessing mochte die Neigung Emilias zu Appiani noch so schwach darstellen wollen, diese Behandlung befremdet. Der ganze Konflikt erhält dadurch von vornherein einen etwas abstrakten Charakter.

Bisher hatte Emilia nur eine Gedankenschuld auf sich geladen. So scharf sie sich anklagt, sie kann doch mit vollem Recht an die Mutter die Frage richten: „Was hätte mein Vater an mir Strafbares finden können?" In der zweiten Hälfte der Szene soll diese Gedankenschuld zu einer wirklichen Schuld sich steigern, zu einem Entschluß, durch den sie die Pflicht gegen ihren Bräutigam verletzt und ihn ahnungslos ins Verderben

zieht. Aber auch hier handelt es sich doch nur um eine Unterlassungssünde: sie läßt sich überreden, dem Grafen das Vorgefallene zu verschweigen.

Gleich bei der Anknüpfung dieses Entschlusses deutet Lessing scharf, wohl zu scharf, den Charakter ihres Verhältnisses zu Appiani an. Erst die Freude der Mutter darüber, daß Odoardo Emilias Erzählung nicht mehr mit angehört habe, scheint sie daran zu erinnern, daß es auch noch einen „Grafen" gibt, der das Geschehene wissen müßte; gleichzeitig wird sie aber dadurch von der Mitteilung abgeschreckt. So wirft sie etwas eingeschüchtert die zweifelnde Frage ein: „Aber, nicht, meine Mutter, der Graf muß das wissen? ihm muß ich es sagen?" Von dieser Grundlage aus hat Lessing die weitere Entwicklung wesentlich von außen her, etwas rasch und gewaltsam herbeigeführt. Er stellt Emilia völlig unter den Einfluß Claudias. Diese vertritt gegenüber der dunklen und matten Regung des Gewissens klar und entschieden das Gebot der Lebensklugheit, die den bedenklichen Eindruck einer solchen Mitteilung auf den Bräutigam fürchtet, mit der doppelten Autorität der Mutter und der erfahrenen Weltdame. Genau so wie Emilia vorher in ihrem Seelenkampfe ganz vergessen zu haben schien, daß sie Appianis Braut ist, so regt sich auch jetzt keine wärmere Empfindung für ihn, ja nicht einmal das quälende Gefühl, mit jenem Geheimnis im Herzen mit dem Verlobten vor den Altar treten zu müssen. Der einzige Einwand, den sie erhebt, daß der Graf das Vorgefallene vielleicht doch später von anderer Seite erfahren könne, zeigt, daß sie innerlich bereits völlig auf den Standpunkt ihrer Mutter hinübergeglitten ist!

Es ist eine starke Zumutung, die der Dichter mit dieser plötzlichen Wandlung des eben noch sittlich so streng, ja peinlich empfindenden Mädchens an uns stellt. Aber er geht noch weiter: von diesem Standpunkt aus erscheint mit einem Male der Emilia auch die Begegnung mit dem Prinzen in einem ganz anderen Lichte! An die Stelle der herben moralischen Beurteilung, die sie vorher an dem Prinzen und vor allem an

sich selbst übte, tritt eine oberflächliche, weltliche Auffassung des Vorfalls: sie bedauert jetzt nur noch, ihm gegenüber nicht die nötige Gewandtheit und Sicherheit des Auftretens gefunden zu haben. Als vollends die Mutter sein Benehmen als eine harmlose Galanterie hinstellt, da ist der ganze, anscheinend so tiefe Eindruck des Erlebnisses in ihr wie ausgelöscht; sorglos, ja fröhlich sieht sie der Ankunft „ihres guten Appiani" entgegen — das Epitheton charakterisiert sehr glücklich ihr halb kindliches halb überlegenes Verhältnis zu dem ernsten und etwas steifen Bräutigam. Nicht minder stark als zu Anfang der Szene ihre furchtbare Erregung hat Lessing hier den Umschlag ihrer Stimmung auch mimisch verkörpert: mit einem tiefen Atemzuge soll sie das Erlebte wie eine schwere Last von sich werfen.

So lenkt Lessing die dramatische Bewegung in der zweiten Hälfte der Szene kunstvoll, aber zum Teil auch künstlich in eine divergierende Richtung. Der leidenschaftliche Seelenkonflikt, in den die erste Hälfte uns einen erschütternden Einblick gewährte, fällt hier zunächst in sich zusammen, das Ganze erscheint fast wie ein böser Traum, hervorgegangen aus der von der Furcht überhitzten Phantasie Emilias, der vor der nüchternen Wirklichkeit in nichts zerrinnt. So fassen es die Personen. Die Wirkung auf den Zuschauer ist gerade umgekehrt. Für ihn liegt in dem Widerspruch zwischen ihrer Stimmung und der verhängnisvollen Bedeutung ihres Handelns eine tragische Ironie. So rigoros ihm in der ersten Hälfte die Heftigkeit der Selbstanklage Emilias im Verhältnis zu dem, was sie sich vorzuwerfen hat, erscheinen muß, so unbesonnen und oberflächlich muß ihn jetzt ihr Verhalten dünken; mit Schrecken erkennt er die Unklarheit und Unselbständigkeit ihres Denkens und Wollens. Und er, der die Absichten des Prinzen und die Anstalten Marinellis zu ihrer Erfüllung kennt, sieht jetzt schon Appiani durch Emilias Schweigen ahnungslos, rettungslos seinem Schicksal entgegengehen.

In der Mittelszene (7) soll der Entschluß Emilias zur Tat werden. Die Herbeiführung einer Unterlassungssünde — um noch einmal diesen Ausdruck zu gebrauchen — schloß

eine eigentliche Handlung aus; die Aufgabe konnte nur sein, durch den Gang der Szene das Festhalten an jenem Entschluß begreiflich zu machen. Vor allem mußte ferner bei dem ersten Auftreten des Grafen, der so rasch wieder aus dem Drama verschwinden soll, das Bild seiner Persönlichkeit uns scharf und tief eingeprägt werden.

Lessing hat die ganze Szene in zwei deutlich getrennte Dialoge zerlegt. So lebendig auch in seinen Dramen Rede und Gegenrede wechseln, eine gleichzeitige Hereinziehung mehrerer Personen in die Unterhaltung liegt im allgemeinen seiner Technik noch fern. Und hier hat er absichtlich Emilia in der ersten Hälfte nur zu Anfang und am Ende einen Augenblick zu Worte kommen lassen. In dem Gespräch mit Claudia entwickelt sich der Charakter des Grafen in seinen Grundzügen, dann in dem mit Emilia sein Verhältnis zu seiner Braut.

Lessing hatte die Erwartung auf Appiani bereits durch die gleichmäßige Bewunderung, die zwei so entgegengesetzte Beurteiler wie Odoardo und der Prinz seinem Charakter zollten, gespannt. Er hat in ihm die abstrakte Tugendschwärmerei der Zeit etwas abstrakt verkörpert. Odoardo ist Appianis Ideal. Der Gedanke an ihn befeuert „seinen Entschluß, immer gut, immer edel zu sein". Aber es ist eine durchaus falsche Annahme, daß die Bewunderung für den Vater in ihm stärker sei als die Liebe zur Tochter. Lessing hat vielmehr dieser Liebe alle Innigkeit und Tiefe gegeben, deren er fähig war. Appiani hat zwar kein Auge für Emilias Putz, aber nur, wie er galant bemerkt, weil neben ihrer Person alles Äußere völlig verschwindet. Dennoch hat er mit „verschwenderischer Großmut" sie mit dem kostbarsten Geschmeide beschenkt. Der Augenblick, als zuerst ihr Bild ihn ergriff, haftet unauslöschlich in seiner Seele, immer sieht er sie wie damals in dem „freien, fliegenden Kleide", das Gesicht umrahmt von den braunen Locken.*) Und der Tag, der sie ihm verbindet,

*) Mit den Worten Appianis: „Ich sehe Sie in Gedanken nie anders als so, und sehe Sie so, auch wenn ich Sie nicht so sehe", vergleiche man Werthers Ausruf: „Wie mich die Gestalt verfolgt! Wachend und träumend

ist „ihm mehr wert als sein ganzes Leben". Aber gerade diese Fülle des Glückes macht ihn ernst, beklommen, schwermütig. Und aus Emilias Traum von den Perlen, die in Tränen sich verwandelten, überkommt ihn eine trübe Ahnung.

So hat Lessing ihn gleich bei seinem ersten Auftreten als „reif" — im Sinne des Lear (V, 2) — dargestellt: vollendet als sittliche Persönlichkeit, „auf der höchsten Stufe des Glücks" und zugleich schon umschauert von dem Gefühl der Vergänglichkeit. Uns mag heute Appianis Charakter fremdartig berühren, sein feierlicher Ernst steif, ja pedantisch bedünken — in einer Zeit, die für Richardsons Grandison schwärmte (vgl. oben S. 178 u. S. 15 fg.) faßte der Dichter wie das Publikum ihn anders auf. Das hindert nicht, daß Lessing ein gewisses Mißverhältnis zwischen dem Grafen und seiner Braut leise durchfühlen läßt. Emilia fühlt sich durch sein Wesen offenbar etwas in sich zurückgescheucht, auch seine „verschwenderische Großmut" scheint auf ihr zu lasten. Zwar weiß sie geschickt und anmutig mit ihm zu spielen, mit munterer Laune seinem Ernst zu begegnen, mit unschuldiger Koketterie ihn an das Kleid und die Rose im Haar zu erinnern, die sie trug, als sie zuerst ihm gefiel. Aber „seine Würde, seine Höhe entfernt die Vertraulichkeit". Dazu bietet sich in der ganzen Szene ihr kaum eine Gelegenheit, ihm das Erlebnis in der Kirche mitzuteilen. In der ersten Hälfte kommt sie, wie wir sahen, überhaupt nicht zu Worte, in der Mitte wird zwar ihr Kirchgang berührt, der Graf knüpft aber sogleich daran ein so beschämendes Lob ihrer Frömmigkeit, daß sie bedrückt schweigt, und im nächsten Augenblicke hat Claudia bereits das Gespräch auf die dringenden Vorbereitungen zur Hochzeit gelenkt, um die es dann bis zum Schluß sich dreht. Am Ende ist es gegangen, wie es im Leben so oft geht: über lauter unbedeutenden Dingen ist die rechte Zeit verstrichen, der halbe Entschluß ist zur vollendeten Tat geworden.

---

verfolgt sie meine ganze Seele! Hier, wenn ich die Augen schließe, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft sich vereinigt, stehn ihre schwarzen Augen!" Beide Dichter wollen dasselbe sagen, aber wie abstrakt und pointiert kommt es bei Lessing heraus!

Die 8. Szene bildet den Abschluß dieser und den Übergang zur folgenden Szenengruppe. Sie erklärt zunächst die rätselhafte Schwermut des Grafen. Er selbst führt die Stimmung, die ihn jetzt beherrscht, auf seine trübe Gesamtauffassung des Lebens zurück. Noch stärker als vorher überkommt den Hörer die Ahnung, daß er dem Tode geweiht ist. Die bange Spannung löst der Schluß in eine eigentümlich gemischte Empfindung auf. Jene düstere Stimmung scheint auf eine gewöhnliche Verstimmung hinauszulaufen und aus einem an sich unbedeutenden äußeren Anlaß sich zu erklären, der Nötigung zu dem unbequemen Besuch bei dem Prinzen. So wird hier wie in der Komödie auch das Kleine und Alltägliche als ein Faktor der tiefsten Gemütsbewegungen berücksichtigt. Zugleich aber erhält unsere Furcht eine bestimmte Richtung: Wie wird Appiani bei dieser Abneigung gegen den Prinzen Marinelli aufnehmen? So wird hier bereits sein Verhalten in der nächsten Szene vorbereitet

II. Teil (Sz. 9—11).

Der Schluß des Aktes soll nicht bloß Marinellis ersten Plan, die Entfernung des Grafen nach Massa, vereiteln und nur noch die 'gewaltsame Entführung Emilias, zu der in der 2. Szene die Anstalten im voraus getroffen waren, übrig lassen, sondern auch Appianis Untergang dabei besiegeln.

In den verbindlichen Formen konventioneller Höflichkeit führt sich Marinelli ein (Sz. 9). Aber kaum ist er mit Appiani allein (Sz. 10), so entwickelt sich der Gegensatz der beiden Persönlichkeiten zu immer schärferer Spannung. Lessing hat dabei ein bei dem Publikum des bürgerlichen Dramas seiner Wirkung stets sicheres Motiv berührt: die Abtrumpfung des verlogenen und feigen Höflings durch den von keinen gesellschaftlichen Rücksichten beengten Biedermann. Wenn er auch von den effekthaschenden Übertreibungen seiner Nachfolger sich frei gehalten hat, etwas mehr vornehme Sicherheit und Überlegung hätte er immerhin seinem Appiani geben können, ohne deswegen seinen Charakter abzuschwächen. Schroff und unnahbar tritt dieser von

Anfang an Marinelli entgegen. Die von diesem überschwenglich gepriesene Gnade des Prinzen nimmt er mit kühler Gleichgiltigkeit auf, seine Freundschaftsbeteuerungen schneidet er kurz und scharf ab. Aber hierbei gibt er Marinelli einen von ihm rasch benutzten Vorteil in die Hand: noch einmal mit strengster Ausscheidung aller persönlichen Momente den Antrag so zu formulieren, daß seine Ablehnung eine direkte Spitze gegen den Fürsten erhält. So hat Lessing es notdürftig motiviert, daß Appiani sich „nach einiger Überlegung" zur Annahme bereit erklärt. Uns, die wir seine Absicht kennen, mit seiner Gattin unmittelbar nach der Hochzeit sich in die Einsamkeit seiner väterlichen Täler zurückzuziehen, die wir eben erst seine Unlust, dem Prinzen aufzuwarten, beobachtet haben, bleibt diese Entscheidung dennoch unbegreiflich. Lessing hat diese verblüffende Wendung des Gesprächs herbeigeführt, wohl weniger um einen Augenblick in dem Hörer noch die Hoffnung auf eine glückliche Lösung zu erwecken und dann das Verhängnis um so hoffnungsloser hereinbrechen zu lassen, als vielmehr um die folgende Verschärfung des Streits psychologisch zu begründen. Die Zumutung Marinellis, nun sofort abzureisen, muß den Grafen um so mehr reizen, als er sich bewußt ist, bereits einen Schritt weiter gegangen zu sein, als er eigentlich wollte. Ebenso muß Marinelli, der sich schon in der Freude über das Gelingen seines bequemeren Planes wiegte, durch die jähe Enttäuschung sich doppelt erbittert fühlen. Da er nun auf den zweiten Plan, bei dem ohnehin Appianis Leben auf dem Spiele steht, angewiesen ist, so braucht er auch keine Rücksichten mehr zu nehmen. So macht er seinem Ärger und zugleich seiner alten Feindschaft gegen den Grafen in ausgesuchten Bosheiten über die Braut und ihre Familie Luft. Durch die offene Beschimpfung, die er sich dadurch zuzieht, sieht er sich unvermutet zur Forderung des Beleidigers gedrängt. Daß dieser das Duell gleich jetzt, unmittelbar vor dem Gange zur Trauung, auszufechten entschlossen sein werde, kann der Feige — und wohl niemand mit ihm — vermuten. Nach diesem Ausgang seiner Sendung hat er nun auch ein persönliches

Interesse an dem Gelingen des Überfalls; der Tod des Grafen ist jetzt für ihn ein ebenso ersehntes Ziel, wie für den Prinzen die Entführung Emiliens.

(Sz. 11.) Der Graf selbst schneidet, indem er auf Claudias besorgte Frage nach dem Vorgefallenen schweigt, noch die letzte Möglichkeit einer Rettung ab: seine Mitteilung hätte sie vielleicht doch veranlaßt, ihm von der Annäherung des Prinzen an Emilie zu erzählen oder doch ihm zur Vorsicht bei der Fahrt nach Sabionetta zu raten. Daß anderseits was Claudia gehört hat, ein Faktor für die Peripetie werden soll, ist bereits oben S. 233 ausgeführt.

Der dritte Akt

führt die Handlung auf ihren Höhepunkt: der Anschlag gelingt, Appiani wird ermordet, und Emilia gelangt völlig schutzlos in die Gewalt des Prinzen. Unmittelbar darauf setzt aber auch schon die Peripetie ein: Claudia ahnt das ganze Verbrechen und eilt der Tochter zu Hilfe. Der Akt gliedert sich danach in drei Teile. Zwei Einleitungsszenen berichten über die Ausführung von Marinellis Plan und führen die Zustimmung des Prinzen zu dem Geschehenen herbei. Der Höhepunkt fällt genau in die Mitte des Aktes und damit des ganzen Stückes; er baut sich aus zwei vorbereitenden und einer abschließenden Szene (3—5) auf. Ganz ebenso ist die Peripetie in drei Szenen (6—8) gegliedert.

Marinelli allein behauptet in dem ganzen Akte die Bühne. Er ist der Regisseur der Handlung. Wie er den Überfall, der wesentlich auch seiner Rache dienen sollte, angeordnet hat, so nimmt er jetzt die Meldung von der Vollziehung seiner Befehle entgegen. Er zwingt den Prinzen, das fait accompli zu genehmigen, und wälzt die moralische und intellektuelle Verantwortung auf ihn ab. Er ermutigt ihn, bei Emilia die verführerische Macht seiner Persönlichkeit einzusetzen. Er schlägt endlich den ersten Ansturm der Gegner ab. — Umgekehrt beginnt der Prinz von diesem Akte an eine rein passive Rolle zu spielen.

Er ist hier durchaus der Geschobene. Fast komisch wirkt dies in der Komposition der ersten fünf Szenen: er muß gehorsam Marinellis Winken nach Sz. 1 und 3 verschwinden, um erst wiederzuerscheinen, nachdem dieser in den Zwischenszenen alles hübsch vorbereitet hat.

I. Teil (Sz. 1. 2).

Zuerst ergab sich die Aufgabe, noch unmittelbar vor der Vollendung der Gewalttat die Zustimmung des Prinzen herbeizuführen, damit ihn so auch die volle sittliche Verantwortung dafür treffe. Noch weiß er ja nichts von Marinellis zweitem Plan; er hat seine klare Einwilligung nur zu der Entfernung Appianis gegeben, im übrigen, ohne sich etwas bestimmtes dabei zu denken, Marinelli freie Hand gelassen (I, 6). Um jenen Zweck zu erreichen, läßt der Dichter ihn durch Marinelli systematisch in immer tiefere Erbitterung über das Scheitern seiner auf den ersten Plan gesetzten Hoffnungen hineinlocken. Erst stellt ihm dieser Appianis Ablehnung der ihm angetragenen Ehre so dar, daß sie zugleich wie eine persönliche Beleidigung auf den Prinzen wirken muß. Wenn er dann durch seine Erzählung, daß er den Grafen gefordert habe, um ihn entweder zu töten oder durch den eigenen Tod zur Flucht zu zwingen, einen Augenblick die Hoffnung des Prinzen aufs neue belebt hat, so ist natürlich die Enttäuschung über das Mißlingen auch dieses Schrittes um so herber und macht sich in höhnischen Worten Luft. Absichtsvoll wird dabei zugleich die Gleichgiltigkeit des Prinzen gegen ein Menschenleben berührt und auf sein Verhalten, wenn er im nächsten Akte Appianis Ermordung erfährt, vorgedeutet. Endlich erwidert Marinelli den Hohn des Prinzen mit dem höhnischen Hinweis auf dessen persönliches Eingreifen in der Kirche: die Erinnerung an die Abweisung, die er dort durch Emilia erfahren hat, macht das Maß voll; er fühlt sich — es gibt keinen treffenderen Ausdruck — gleichsam blamiert.

In dieser Stimmung wird ihm nun von Marinelli vorläufig nur die für ihn wichtigste Hälfte des neuen Anschlags, die Ent-

führung Emilias, und auch diese zunächst nur als eine bloße Idee, fast abstrakt, lockend gezeigt. Noch halb ungläubig geht der Prinz darauf ein, auch über die Folgen, auf die Marinelli vorsichtig hindeutet, daß „sich Unglücksfälle dabei ereignen könnten", setzt er sich leichtfertig hinweg — handelt es sich doch nur um eine Möglichkeit! In demselben Augenblick, wo er den Plan in Gedanken angenommen hat, ist er auch schon in die Wirklichkeit umgesetzt. Ein Schuß kündet echt theatralisch das Gelingen desselben an. Jetzt erst, wo es für ihn zu spät ist, seine Einwilligung zurückzunehmen, wird er von Marinelli in die Einzelheiten eingeweiht, und ehe er noch die nachträglich in ihm aufsteigenden Bedenken äußern kann, sieht er sich hinweggedrängt.

Die Tat selbst, die dem Prinzen in der bloßen Vorstellung so einfach und unbedenklich erschien, wird uns nun in der Szene zwischen Marinelli und dem Bravo in ihrer ganzen Roheit und Grausamkeit vorgeführt. Dieser Eindruck wird wesentlich verstärkt durch die empörende Gefühlslosigkeit, mit der beide das Verbrechen behandeln. Rein geschäftsmäßig, ja mit einem sichtlichen Behagen berichtet Angelo das Geschehene, mit kühler Ironie nimmt es Marinelli auf; nur daß gelegentlich eine ebenso feige wie hämische Rachsucht zum Durchbruch kommt: mit voller Deutlichkeit verrät er, daß der Tod des Grafen in den Anschlag ausdrücklich noch mit einbedungen war.

II. Teil (Sz. 3—5).

Die Hauptszene, das Zusammentreffen zwischen dem Prinzen und Emilia, wird eingeleitet durch zwei Szenen, in denen sich die Stimmung beider exponiert und beide durch Marinelli vorbereitet werden.

In der 3. Szene ist der Prinz bereits geneigt, die Früchte der verbrecherischen Tat zu ernten; nur der Zweifel an ihrem Erfolg hält ihn noch zurück. Wieder hat Marinelli die Aufgabe, seine Bedenken zu zerstreuen und ihm Mut zu machen, auch seine Rolle in dem Spiele zu übernehmen. Matter als hier konnte

die Leidenschaft in dem Augenblick, wo das Ziel ihr winkt, kaum dargestellt werden. Dieser Prinz, der über das lüsterne Begehren nicht hinauskommt, der weder den heißen Drang noch den Mut findet, der Geliebten gegenüber zu treten, der auf Schritt und Tritt gegängelt werden muß, erinnert mehr an einen unreifen Knaben, als an den „Wollüstling", der skrupellos durch zahlreiche Liebesabenteuer hindurchgeschritten ist, wie wir ihn nach Odoardos und Orsinas Worten uns vorstellen sollen.

Am Schluß dieser Szene erinnert uns Lessing durch den Prinzen noch einmal an Emilias Verhalten bei seiner ersten Liebeserklärung in der Kirche. In demselben Zustand, nur noch ohnmächtiger soll sie seine zweite Werbung finden. Schon vor seinem Erscheinen zeigt sie uns Lessing völlig fassungslos (Sz. 4). Zu dem Schreck über die Gefahr, in der sie selbst geschwebt hat, kommt die Angst um das Schicksal ihrer Mutter und des Grafen. Wieder deutet Lessing darauf hin, wieviel schwächer doch ihre Liebe zum Bräutigam als die kindliche Liebe ist: wie der Mutter ihre erste Frage gilt, so denkt sie, als sie Marinelli den Überfall erzählt, ausschließlich an sie; ihr Aufschrei „Sie ist vielleicht tot — und ich lebe!" befremdet im Munde der Braut. In dieser Verfassung wirkt Marinellis Mitteilung, daß der Prinz sie ihr zuführen werde, auf sie wie betäubend. Erst versteht sie ihn kaum, dann wiederholt sie zweimal mechanisch „der Prinz!" und klammert sich wie ein hilfloses Kind nur an den Gedanken, daß ihre Mutter mitkommen werde — an den Grafen scheint sie nicht mehr zu denken.

Mit dem Erscheinen des Prinzen vollendet sich die äußere und innere Ohnmacht Emilias (Sz. 5). Lessing gönnt uns in dieser Szene nur zu Anfang einen kurzen Einblick in ihr Inneres. Zwei widerstreitende Empfindungen lähmen ihre Entschlußfähigkeit. Auf der einen Seite steigert sich, als sie den Prinzen ohne ihre Mutter eintreten sieht, die Angst um das Schicksal der Ihrigen bis zu dem an Gewißheit grenzenden Verdacht, daß sie tot oder verwundet seien, und drängt sie, ihm zu folgen. Auf der anderen Seite hält sie ein unwillkürliches Mißtrauen zurück,

und zugleich scheut sie sich auch wieder, dieses Mißtrauen zu äußern. In dieser völligen Ratlosigkeit sinkt sie zu seinen Füßen nieder mit der stummen Bitte um Erbarmen.

Bis zu diesem Zustand, wo sie, keines klaren Denkens und Wollens mehr mächtig, gebrochen am Boden liegt, führte Lessing seine Heldin, ehe der Prinz ihr seine Liebe gesteht. Das Geständnis selbst ist so geschickt in die schonendsten und zartesten Wendungen gekleidet, daß für Emilia wenigstens äußerlich kein Anstoß vorliegt, empört oder entsetzt aufzufahren. Nur wie ein gedämpfter Grundton, allmählich deutlicher anschwellend und dann wieder leiser verhallend, durchzieht es seine Ansprache. Mit der Bitte um Vergebung für sein Benehmen in der Kirche beginnt er — er nimmt dabei wohl das Geständnis selbst zurück, nicht aber seinen Inhalt: indem er zugibt, daß er seine Liebe nicht bekennen durfte, bekennt er sie ja aufs neue! Von der Hoffnungslosigkeit erhebt er sich dann zu einer leisen Hoffnung auf Erhörung. In gewundenen, aber kaum noch zweideutigen Worten nennt er den Zufall, der sie zusammenführte, „ehe alle seine Hoffnung auf ewig verschwindet, den Wink eines günstigen Glückes, den wunderbarsten Aufschub seiner endlichen Verurteilung, um nochmals um Gnade flehen zu dürfen". Die Worte an sich können allenfalls als eine bloße Wiederholung seiner Bitte um Verzeihung gefaßt werden, aber Emilia muß daraus vielmehr heraushören, daß er noch immer von einer Erwiderung seiner Liebe träumt. Wenn er dann endlich, um sie zu beruhigen und jedes Mißtrauen in ihr zu ersticken, sie ihrer unbegrenzten Macht über ihn versichert, so schließt er seine Ansprache, ähnlich wie er sie begonnen, mit der Beteuerung der zartesten, tiefsten, unbedingtesten Liebe. In dem Munde eines Fürsten klingt dieser rührende Ton einer rein innerlichen, demütigen, nur schüchtern hoffenden Liebe doppelt einschmeichelnd und verführerisch. Und die ungeheuchelte Verwirrung, in der er sich befindet, gibt seinen Worten einen Schein von Wahrheit und Innigkeit.

Was in Emilia während dieser Rede vorgeht, bleibt uns

ein Geheimnis. Ihr Beben an der Stelle, wo die Leidenschaft am kühnsten sich hervorwagt, verrät uns wohl, daß sie ihn versteht, ob aber, wie am Morgen in der Kirche, auch hier zu dem Entsetzen über seine Verwegenheit das Entsetzen über den Widerhall, den seine Worte in ihr finden, sich gesellt — wir wissen es nicht. Und wer dächte in diesem Augenblick auch daran? Wir haben den Eindruck, daß sie an Leib und Seele wie gelähmt ist. Dieser Eindruck ist durch die vorige und diese Szene so konsequent vorbereitet, daß wir kaum fragen, ob wohl in einer solchen Situation ein Mädchen wie Emilia so völlig stumm und widerstandslos bleiben kann und darf. Nur dem kritischen Leser mag schon hier Goethes Wort einfallen, daß sie „entweder eine Gans ist oder ein Luderchen", und er mag sich fast versucht fühlen mit der ersten Möglichkeit zu rechnen. In dem unbefangenen Zuschauer läßt schon die starke szenische Wirkung der Gruppe des hilflos zu den Füßen seines Peinigers knienden Opfers keine andere Empfindung aufkommen, als die des tiefsten Mitleids. Auf diese Empfindung hat der Dichter seine ganze Darstellung Emilias in diesem Akte angelegt. Diese Empfindung erreicht ihren Höhepunkt mit dem Schluß der Szene, wenn Emilia sich von dem Prinzen hinwegführen läßt. Wie die Tür sich hinter ihr schließt, scheint uns auch ihr Untergang beschlossen.

III. Teil (Sz. 6—8).

Gleich nach ihrem Abgange bereitet der Intrigant sich und uns auf das Erscheinen der Mutter vor. Zwei kurze Szenen spannen unsere Erwartung auf den Erfolg ihres Auftretens immer stärker herab. Kühl und gelassen empfängt Marinelli in Szene 6 die Meldung des Bedienten, mit komischer Resignation rüstet er sich auf ihr Wutgeschrei, und spöttisch rechnet er im voraus mit ihrer mütterlichen Eitelkeit. In Szene 7 wagt es sogar der Bediente, mit sichtlicher Geringschätzung, halb vertraulich halb grob, sie einzuführen. Mit um so stärkerer Wucht wirkt in der Hauptszene ihre plötzliche Entdeckung des ganzen Frevels. Die Art, wie diese Entdeckung in raschen sprunghaften

Kombinationen sich vollzieht, ist psychologisch durchaus überzeugend. Der „Name Marinelli im Munde des sterbenden Grafen“ bildet den Ausgangspunkt — wie in dem alten Volksglauben muß auch hier der Tote selbst durch sein letztes, scheinbar bedeutungsloses Wort die Nemesis auf den Mörder herabrufen. Der Anblick Marinellis, der ihr in seiner stereotyp-verbindlichen Haltung gleich jetzt, wo ihr jener Ausruf noch in den Ohren gellt, genau so wie am Vormittage entgegentritt, weckt in der Claudia durch eine fast notwendige Assoziation der Vorstellungen die Erinnerung an den letzten Moment, wo sie ihn mit Appiani zusammen sah; unwillkürlich schließt sich daran die Kombination des Streites, dessen Ausgang sie noch vernommen hat, mit dem Mord, und blitzartig erhellt sich ihr der Sinn jenes Ausrufs. Und indem nun ihre Erinnerung weiter zurückschreitet, kombiniert sie zweitens die Ermordung des Bräutigams und den Raub der Braut mit der Liebeserklärung des Prinzen in der Kirche — und mit einem Schlage liegt der ganze Zusammenhang hell vor ihrem Auge.

Lessing wagt es, im Affekt die Claudia über sich selbst hinauszuheben: die Rolle der komischen Alten, die sie im II. Akte und zumteil auch noch in den vorhergehenden Szenen spielte, vertauscht sie hier mit der der tragischen Heroine. Nur zu Anfang stutzt sie einen Augenblick, dann steht sie sofort fest und gesammelt da und erhebt hart und drohend die Anklage. Aber bald bricht die Angst um die Tochter über sie herein, schneidende Klagen wechseln mit wilden Verwünschungen und gellenden Flüchen, und endlich versteigt sie sich in dem höchsten Pathos der Mutterliebe zu dem Vergleich: „Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen geraubet, in wessen Walde sie brüllet!“ — unzweifelhaft ein falscher Ton im Munde der guten Claudia.

Aber gerade die stürmische Gewalt, mit der sie hier zuerst die Nemesis vertritt, soll dem Hörer ihre Ohnmacht doppelt fühlbar machen. Noch triumphiert das Böse. Beide Anklagen, die Claudia erhebt, sind auf unbezeugte Tatsachen gegründet, und ihre Beweisführung hat nur subjektiven Wert. Schneidender

konnte Lessing es nicht zum Ausdruck bringen, wie wenig hierdurch die Gegner zu überführen sind, als wenn sein Marinelli spielend die Grundlage der Anklage in die Grundlage seiner Verteidigung verwandelt, indem er das letzte Wort des sterbenden Grafen als eine Aufforderung an den Freund deutet, sein Rächer zu werden.

Der vierte Akt

führt in drei Stufen einen vollständigen Umschwung herbei. Zuerst erfährt der Prinz den Tod Appianis; er muß gleichzeitig die Schuld an dem Verbrechen auf sich nehmen und seine Nutzlosigkeit erkennen. Sobann durchschaut Orsina den ganzen Zusammenhang und droht, den Frevel öffentlich zu enthüllen. Endlich wird durch sie Odoardo in das Geschehene eingeweiht; er beschließt Emilia zu befreien und Appiani zu rächen.

I. Teil (Sz. 1, 2).

Nachdem der Prinz erfahren hat, daß Appiani bei dem Überfall getötet ist, läßt ihn Lessing wieder eine jener Wandlungen durchlaufen, deren Umfang und Geschwindigkeit eine besondere Theaterpsychologie voraussetzt. Von der heftigsten sittlichen Entrüstung wird der Prinz im Handumdrehen bis zu frivoler Verhöhnung aller Sittlichkeit geführt. Zuerst weist er pathetisch jede Gemeinschaft mit dem Verbrechen von sich ab und wälzt die ganze Verantwortung Marinelli zu; spitz und scharf deutet er auf das persönliche Interesse hin, das dieser an dem Tode des Grafen gehabt habe. Aber ebenso leidenschaftlich wie seine Empörung sich äußerte, ebenso rasch sinkt sie auch wieder in sich zusammen uud macht der entgegengesetzten Stimmung Platz. Die Mittel, durch die der Dichter dies erreicht, sind sehr einfach. Zuerst braucht Marinelli nur „mit einer angenommenen Hitze" seine Ehre auszuspielen, der der Graf nun keine Genugtuung mehr geben könne, um den Prinzen zum Rückzug zu bewegen; dieser acceptiert, wenn auch noch halb ungläubig, die Behauptung, daß der Tod des Grafen nur ein böser Zufall sei. Aus dem Caldarium bringt ihn die dramatische Therapie dann

ins Frigidarium: „kalt“ und „noch kälter“ führt ihm Marinelli die realen Folgen, die jener Tod für ihn hat, zum Bewußtsein, und vor ihnen verblaßt sofort völlig die moralische Bedeutung der Tat selbst; nur die ungeschickte Art der Ausführung wirft ihm der Prinz noch vor, über „ein kleines, stilles, heilsames Verbrechen“ würde er gern hinwegsehen.

Gerade an diesem Punkte, wo er die moralische Schuld voll auf sich genommen hat, beginnt auch echt tragisch die Nemesis: er muß erkennen, daß er selbst durch sein Eingreifen in der Kirche Marinellis Plan durchkreuzt und sich um die Frucht des Verbrechens gebracht hat. Und in demselben Augenblicke muß auch in der Gestalt der Orsina die Verkörperung der Rache erscheinen.

II. Teil (Sz. 3—5).

Kaum je hat Lessing die an der Komödie gelernte Kunst, mit fortwährenden Retardationen, Spannungen und Enttäuschungen ein Minimum von Handlung zu voller dramatischer Wirkung auszudehnen, mit solcher Meisterschaft geübt, wie hier. Die dramatische Bewegung in den ersten beiden Szenen, so heftig sie sich anläßt, verläuft in nichts; die Absicht der Orsina wird vereitelt, ehe wir überhaupt erfahren, worin sie eigentlich besteht. Der ganze Gewinn dieser Szenengruppe ist die Lösung des Rätsels ihrer Ankunft (wobei aber, wie gesagt, ihr Zweck noch im Dunkeln gelassen wird) und die Exposition der Grundzüge ihres Charakters, der wilden Leidenschaftlichkeit, die rasch die extremen Gegensätze der Empfindungen durchläuft, und der wühlenden Reflexion. Bei dieser Anlage der Rolle war es Lessing möglich, durch ein fast ununterbrochenes Crescendo und Decrescendo der Schauspielerin Gelegenheit zu geben, in virtuosenhaftem Spiel, von dumpfer Verzweiflung bis zu den höchsten „Trillern“ der Wut, alle Register zu ziehen.

Er führt die Orsina in Sz. 3 ein als herrschsüchtige und herrschgewohnte Gebieterin, hochfahrend, kurz, befehlerisch, ja grob. Die Unverschämtheit des Bedienten, der ihr den Eintritt

wehren wollte, hat die ohnehin Grollende aufs höchste gereizt. Aber unsere Erwartung, daß ihr Zorn sich nun furchtbar an Marinelli und dem Prinzen entladen werde, wird betrogen. Schon die Aufklärung, die wir jetzt über die Veranlassung ihrer Ankunft erhalten, wirkt auf uns fast wie eine komische Überraschung: ein bloßes Mißverständnis hat sie hergeführt — während sie die Abfahrt des Prinzen nach Dosalo als Zustimmung zu ihrem Vorschlag einer Zusammenkunft dort auffaßte, hat er ihren Brief gar nicht gelesen. Noch mehr enttäuscht uns der Eindruck, den diese Aufklärung auf sie macht: sie ist mit einem Schlage gedemütigt, fast rührend in ihrem hilflosen Schmerz. Aber aus dieser völligen Gebrochenheit erhebt sie sich wieder zu dämonischer Größe. Die psychologische Entwicklung ist zwar zum Teil etwas künstlich, aber doch eigenartig und tief. Die Mätresse des 18. Jahrhunderts, die Zeitgenossin Voltaires und Diderots, ist zugleich ein Stück Philosophin. In der Philosophie hat sie, wie schon Marinelli im I. Akt berichtete, Trost in ihrer Verlassenheit gesucht, an ihre Philosophie klammert sie sich auch jetzt. Lessing will gleich zu Anfang in dem Hörer die Ahnung erwecken, daß diese Philosophie die Ausgeburt eines kranken Geistes ist, der in dem wirren Denken sich vollends aufreibt. Trotzdem empfinden wir es — besonders im Theater — als eine unnatürliche Übertreibung, wenn die Orsina plötzlich damit beginnt, die Möglichkeit, daß der Prinz gegen sie gleichgiltig geworden sein könne, a priori, aus dem Begriff der Gleichgiltigkeit heraus, sich selbst hinweg zu disputieren! Dagegen ist es ganz ihrem Zustande gemäß, wenn sie die ganze schwere Kette dieser abstrakten Gedanken an Marinellis halb gedankenlose Bestätigung des von ihr selbst gebrauchten Ausdrucks „nur Gleichgiltigkeit" anknüpft, wenn sie ferner bei aller scheinbaren logischen Strenge den partiellen und den allgemeinen Schluß verwirrt, wenn sie endlich mit einem fast kindlichen Stolze an Marinellis geheuchelter Bewunderung der Philosophin in ihr sich freut und dann wieder plötzlich angstvoll ahnt, daß sie dadurch den Prinzen sich entfremdet habe. Lessing legt hier der Mätresse der Aufklärungs-

zeit eine bittere Parabase über die Herabwürdigung des Weibes zur lächelnden Gesellschafterin des Mannes in den Mund — wie ja schon die Ahnin der Orsina in Lillos Kaufmann von London sich aufgelehnt hatte gegen die ihrem Geschlecht durch die Sitte gezogenen Schranken. Von hier aus führt er sie mit einem prächtigen Sprung: „Worüber lach' ich denn gleich?" auf den Anlaß zurück, der sie nach Dosalo geführt hat. Mit ihren Augen sollen wir ihn nun in doppelter Beleuchtung sehen, komisch und erhaben, als ein wunderliches Spiel des Zufalls und als eine wunderbare Fügung der Vorsehung. An diese letzte Auffassung klammert sie sich, sie predigt sie mit feierlichem Pathos, in schwärmendem Gebet. Es ist ein durchaus konsequenter Abschluß, daß ihre Philosophie in einer verworrenen Mystik endigt, in der sie die eigenen wilden Racheinstinkte mit den Plänen der Vorsehung verknüpft und in sich selbst ein Werkzeug der Gottheit sieht.

Und nun wieder in Sz. 4 welche Enttäuschung! Alle diese Träume und Entschlüsse zerrinnen in nichts, als der Prinz mit einigen nichtssagenden Entschuldigungen kühl an ihr vorübergeht! Eben hatte sie noch heiß begehrt, ihn zu sprechen — und nun steht sie verblüfft, verwirrt da, keines Wortes, keiner Bewegung mächtig. Die ganze Bedeutung dieser Niederlage vermag der Zuschauer freilich noch nicht zu ermessen: erst nachträglich (in Sz. 7) verrät ja Lessing, daß Orsina den Prinzen töten wollte.

Die Handlung des Aktes hat ihren tiefsten Stand erreicht. Und doch bereitet sich schon hier die aufsteigende Entwicklung vor, die nunmehr rasch und in ununterbrochenem Fortschritt zu den beiden Gipfeln in Sz. 5 und 7 führen soll. Wieder muß der Prinz selbst durch sein voreiliges Eingreifen die verhängnisvolle Wendung veranlassen. Mit jenen so harmlos, wie eine alltägliche Redensart klingenden Worten: „Ich bin beschäftigt, ich bin nicht allein", hat er bereits zuviel gesagt. Von dieser kaum bemerkbaren Spur aus führt Lessing in Sz. 5 Orsinas Scharfsinn auf der Fährte des Verbrechens immer weiter bis zur Aufhellung des ganzen Zusammenhangs.

Die Entwicklung der Orsina in dieser Szene ist der in Sz. 3 parallel angelegt. Anfangs ist sie noch wie betäubt, im Schmerz über ihre Demütigung und in ihrer Hilflosigkeit ein Gegenstand des Mitleids. Aber rasch rafft sie sich bittend, fragend, grübelnd wieder auf zu drohender Haltung. Mit großer Feinheit, fast unmerklich ist der Übergang vollzogen. An die Klage, daß der Prinz nicht einmal eine entschuldigende Lüge für sie übrig habe, knüpft sich die rührende Bitte, Marinelli möge ihr eine solche erfinden. Die Bitte klingt fast kindisch, wie die einer Irren, die an einem leeren Worte sich beruhigen will; nur in dem bitteren Tone verrät sich die Ironie und in der, zweimal leise wiederholten, grübelnden Frage: „Beschäftigt? womit denn? Nicht allein? wer wäre denn bei ihm?" der lauernde Spürsinn. Es liegt in ihrer Rede etwas von der versteckten Schlauheit der Irren, durch die sie oft die Klügsten täuschen. Auch Marinelli geht es so. Und sowie er zu sprechen beginnt, ist sie gesammelt, gleichsam auf dem Sprunge. Drohend unterbricht sie ihn gleich zu Anfang, als der Name, den er nennt, den Anschein erweckt, er wolle sie in der Tat belügen! Und nun bemächtigt sie sich sofort der Leitung des Gesprächs und macht daraus eine Art Kreuzverhör, bis sie ermittelt hat, daß Emilia mit ihrer Mutter bei dem Prinzen ist und der ermordete Appiani ihr Bräutigam war. An diesem Punkte entfesselt Lessing plötzlich einen Sturm der Leidenschaft, der den Wahnsinn, der vereinzelt schon aufflackerte, zu greller Glut zu entfachen scheint. Wie Wahnwitz berührt uns der trunkene Jubel über das Verbrechen, wahnwitzig dünkt uns ihr ausgelassenes Spiel mit Marinelli, wenn sie ihn erst übermütig wie einen ertappten Knaben behandelt, dann die Entdeckung, die sie ihm nur leise ins Ohr flüstern wollte, laut in die Lüfte schreit. Und in all diesem wirren Tun offenbart sich eine dämonische Rachsucht, die an dem sittlichen Verderben des Gehaßten sich weidet und völlig unbekümmert ist um die Opfer seiner Verbrechen.

Es scheint kaum möglich, die Wirkung zu überbieten. Dennoch hat Lessing noch eine letzte Steigerung und Überraschung

aufgespart. Auch in dem wahnwitzigen Taumel der Leidenschaft hat Orsina sich die Klarheit des Denkens und die Festigkeit des Wollens gewahrt: jetzt erst verkündet sie triumphierend, daß sie ihre Anklage gegen den Prinzen auch auf das Zeugnis ihrer Kundschafter stützen kann und entschlossen ist, sie auf offenem Markte zu erheben. Nach der Probe, die sie eben gab, als sie ihn laut als Mörder ausrief, trauen wir ihr zu, daß sie Wort halten wird.

III. Teil, (Sz. 6—8).

Damit die Kette der Nemesis sich schließe, muß in diesem Augenblicke auch die Ankunft Odoardos erfolgen (Sz. 6). Ich habe die schicksalsvolle Verknüpfung der Begebenheiten und das verhängnisvolle Dilemma, in das Marinelli dadurch versetzt wird, bereits oben S. 235 erörtert. Daß er, der so lange unverzagt allen Stürmen getrotzt hat, jetzt mit einer letzten verzweifelten Lüge von der Bühne weichen muß, bezeichnet auch äußerlich den Sieg der Nemesis.

Durch die Orsina weiht der Dichter in Sz. 7 Odoardo in das Geschehene ein, mit ihren Augen soll er es zuerst erblicken. Und er selbst muß dafür sorgen, daß sie es ihm so schonungslos als möglich mitteilt. Anfangs ist sie noch zurückhaltend, von Mitleid mit dem unglücklichen Vater erfüllt, ja etwas wie kindliche Ehrfurcht vor dem Greise regt sich in ihr. Aber die Halbwahnsinnige, so deutlich sie sich selbst ihres Zustandes bewußt ist, fühlt sich doch dadurch gereizt, daß sie von anderen als solche behandelt wird und Odoardo gar ihr offen zu verstehen gibt, er wisse nicht, ob er sie ernst nehmen solle. So empfindet sie eine grausame Freude in dem Gedanken, ihm ihre Macht zu zeigen und durch ihre Entdeckung auch ihm den Verstand zu rauben. Diese Freude langsam durchkostend weiht sie ihn mit diabolischer Kunst allmählich in das Geschehene ein. Zuerst gibt sie nur das Resultat: kurz und kalt kündigt sie ihm den Tod des Grafen an, und im schärfsten Gegensatze dazu deutet sie in durchsichtiger Verschleierung auf das jetzige Leben der Braut

hin. Nun erst enthüllt sie ihm den Zusammenhang der Ereignisse. Mit ironischer Objektivität stellt sie wieder nur zwei Tatsachen zusammen, Emilias Begegnung mit dem Prinzen am Morgen in der Kirche und ihr Eintreffen auf seinem Lustschlosse am Nachmittag, und überläßt es ihm, selbst den Kausalnexus zu finden. Ja sie geht soweit in dieser Ironie, daß sie vorweg einräumt, zwei Möglichkeiten seien gegeben, gewaltsame Entführung oder Verabredung, und mit schneidendem Hohne den letzteren, furchtbareren Fall als den einfacheren, glatteren hinstellt.

So benutzt Lessing die Orsina, um durch einen Indizienbeweis von fast erdrückender Wucht den Verdacht der Mitschuld auf Emilia zu lenken. Zunächst allerdings wehrt Odoardo, aufs tiefste empört, diesen Verdacht von seiner Tochter ab, und seine ganze Erbitterung richtet sich instinktiv gegen den Prinzen — aber ein Stachel bleibt in ihm zurück. Seinem Entschluß, den Räuber seiner Tochter und den Mörder seines Eidams zu töten, leiht Orsina ihren Dolch und vereinigt dadurch symbolisch ihre Rache mit der seinigen. Jetzt erst, wo sie ihre Rolle im Drama ausgespielt hat, verrät uns Lessing, welche Absicht sie nach Dosalo führte, und betroffen blickt der Zuschauer wieder in das Walten des Verhängnisses hinein, das den Dolch für den Frevler bereits geschliffen hatte, ehe Odoardo nach Dosalo kam, und das die vorher vereitelte Rache nun doch noch vollenden wird.

So scheint am Schluß dieses Aktes die Nemesis unentrinnbar sich auf den Prinzen herabzusenken. Etwas melodramatisch tönt diese Stimmung des Ganzen aus in der wilden Rachephantasie der Orsina, die hier völlig zur Furie sich wandelt.

Die kurze Schlußszene hat wesentlich den Zweck, Claudia, die wir seit ihrem Auftreten a. E. des vorigen Aktes fast vergessen haben, mit gutem Anstand zu entfernen, denn für die ganze Handlung des V. Aktes, sowohl den Anschlag des Prinzen wie den inneren Kampf und den letzten Entschluß Odoardos, war ihre Abwesenheit unbedingte Voraussetzung. Ihr Wiederauftreten an dieser Stelle ist ebenso dürftig motiviert wie ihre Entfernung. Daß sie Emilia mit dem Prinzen allein läßt,

mag man damit erklären, daß sie Odoardos Schutz in unmittelbarer Nähe vermutet. Weniger verständlich ist, daß Marinelli ihre Unterredung mit Odoardo weder verhindert noch sie dazu begleitet, obwohl er doch von ihrem ersten Auftreten her weiß, wessen er sich von ihr zu versehen hat. Noch befremdlicher ist es, daß die Mutter sich ohne weiteres von der Tochter entfernen und mit der Orsina nach Guastalla schicken läßt, um — den Wagen herauszusenden, was natürlich die letztere ebenso gut besorgen konnte. Die Tochter soll nicht wieder nach Guastalla zurück, sie selbst soll dort bleiben! — der Dichter darf ihr über alle diese geheimnisvollen Maßregeln um des dramatischen Zweckes willen nur ein flüchtiges Wort der Besorgnis gestatten!

Doch diese unleugbaren Mängel der Motivierung hat Lessing durch die Kunst aufgewogen, mit der er die Szene zu einem Abschluß des ganzen Aktes ausspann. Die Tirade der Orsina wäre doch ein zu schreiendes Finale gewesen. In dieser Szene macht die fiebernde Erregung der vorhergehenden einer gesammelteren Stimmung Platz, von der Orsina hinweg wird das Interesse auf Odoardo gelenkt, in dem Gespräch mit seiner Gattin sehen wir seinen Entschluß sich befestigen. Er prüft die Richtigkeit der Angaben jener klar und scharf wie ein Untersuchungsrichter. Nur die Tatsachen, vor allem die Begegnung des Prinzen mit Emilia in der Kirche, will er sich bestätigen lassen, unbarmherzig schneidet er Claudias wortreiche Erklärungen und Entschuldigungen ab, ja aus dem harten Tone, in dem er nach Emilias jetzigem Zustande fragt („und sie jammert und winselt“) glaubt man herauszuhören, daß dadurch nur der Keim des Mißtrauens, den Orsina in ihn gelegt hat, genährt wird. Auf Claudias Antwort, daß Emilia jetzt ihre Entschlossenheit wieder gefunden habe und den Prinzen in gemessener Entfernung halte, erwidert er nichts — ist es ihr gelungen, ihn zu beruhigen? Jedenfalls scheint er nun mit sich im Reinen zu sein; rasch und entschieden trifft er seine Vorbereitungen. Zu welchem Plan? Daraus daß er Claudia entfernt, daß er den Wagen herauszusenden befiehlt, daß er der

Orsina zuruft: „Sie werden von mir hören!“, muß der Zuschauer die Überzeugung gewinnen, Odoardo sei entschlossen, den Prinzen zu töten und sich mit Emilia aus dem Schlosse zu retten. Mit dieser Erwartung treten wir in den letzten Akt ein. Aber

Der fünfte Akt

biegt plötzlich den ganzen bisherigen Gang der Handlung um und lenkt schließlich auf ein neues, erst im letzten Augenblicke hervortretendes Ziel hin. Wenn vorher alles unaufhaltsam auf das Hereinbrechen der Nemesis über den Schuldigen hindrängte, so scheint jetzt durch einen neuen Plan das Gelingen seiner Absicht gesichert: unter dem Vorwande einer gerichtlichen Untersuchung des Mordes soll Emilia bei den Grimaldi in Sonderhaft gehalten und so dem Prinzen in die Hände geliefert werden; nebenbei wird durch diese Scheinuntersuchung der öffentlichen Anklage der Orsina die Spitze abgebrochen. Odoardo aber, der am Schlusse des vorigen Aktes die Führung der Gegenhandlung übernommen hatte, weicht Schritt vor Schritt zurück. Erst gibt er seinen Entschluß, den Mord Appianis an dem Prinzen zu rächen, auf, um nur Emilia zu retten; als dann diese Befreiung durch jenen neuen Plan der Gegner vereitelt wird und so ein zweites Motiv für die Ermordung des Schuldigen hinzutritt, taucht zwar jener Entschluß noch einmal auf, aber nur, um rasch wieder fallen gelassen zu werden: statt des Prinzen beschließt er plötzlich die Tochter zu töten, um neben der äußeren auch ihre innere Unschuld zu retten, und führt diesen neuen Entschluß, von ihr selbst gedrängt, aus.

Lessing hat diese Entwicklung anfangs in einer etwas äußerlichen, theatralischen Technik dargestellt, erst in der Katastrophe hat er wieder das Seelenleben der Personen tiefer erschlossen, freilich auch hier wesentliche Motive nur angedeutet. Den breitesten Raum in diesem Akte nimmt die Intrigue ein, die wieder von Marinelli entworfen und durchgeführt wird; der Prinz spielt fast nur die Rolle des Statisten. Odoardos innere Kämpfe, der schnelle Wechsel seiner Entschlüsse vollziehen sich im wesentlichen

schweigend; nur in kurzen Monologen, die hier wieder wie im I. Akte die Dialogszenen regelmäßig unterbrechen, klärt uns der Dichter über seine Wandlungen nachträglich auf.

Der I. Teil (Sz. 1, 2)

knüpft die neue Entwicklung der Handlung an. In dem Gespräch zwischen dem Prinzen und Marinelli (Sz. 1) werden wir mittels des alten theatralischen Requisits eines „Blickes durchs Fenster“ auf Odoardos veränderten Entschluß vorbereitet: Marinelli muß uns seine äußere Haltung nach dem Abschiede von Claudia und Orsina schildern und daraus auf sein Schwanken schließen. Und sofort taucht — nach kurzer, schweigender Überlegung — mit einem „Das geht! Ich hab' es“ der neue Plan auf. Selbstverständlich darf nicht jetzt schon auf offener Bühne mit dem Prinzen der Hörer in ihn eingeweiht werden, daher zieht Marinelli rasch seinen Herrn mit einer formelhaften Wendung hinweg.

Die 2. Szene teilt uns in einem Monolog Odoardos das Resultat der inzwischen in ihm vorgegangenen Wandlung mit: er will die Rache für Appiani dem Himmel überlassen und nur Emilia retten! Mit ein paar logischen Argumenten wird diese verblüffende, mit einem Strich die ganze dramatische Entwicklung des vorigen Aktes auslöschende Wendung recht kahl und notdürftig begründet.

II. Teil (Sz. 3—5).

Der Hauptszene, in der die Intrigue zur Ausführung gelangt, sind nach Lessings beliebter Manier zwei Szenen vorausgeschickt, die wesentlich die Erwartung darauf spannen sollen. Ein Gespräch zwischen Odoardo und Marinelli leitet zu Anfang die Handlung überraschend ruhig ein. Odoardo ist zurückhaltend und wortkarg; die gleichgiltige Bemerkung über die Orsina zeigt, daß er den suggestiven Einfluß ihrer Leidenschaft völlig abgeschüttelt hat. Aber die erste Andeutung Marinellis, Emilia dürfe vorläufig Guastalla nicht verlassen, versetzt ihn in eine solche Erregung, daß er alle weiteren Mitteilungen mit der Er=

klärung kurz abschneidet „sie solle und müsse sofort mit ihm". So zögert Lessing die Enthüllung der Intrigue für Odoardo und den Hörer noch einmal hinaus. Das dramatische Ergebnis der Szene ist, daß der Entschluß Odoardos, den Prinzen zu töten, aufs neue erregt und gleichzeitig gelähmt wird. Zwar tritt zu dem früheren Motiv der Rache jetzt das stärkere der Rettung der Tochter, aber durch die vorläufige, noch ganz unbestimmte Ankündigung der Pläne des Prinzen wird der Überlegung und dem Zweifel in Odoardo Raum gegeben, die Hitze verfliegt, und der unmittelbare Drang zum Handeln wird gelähmt. Lessing hat diesen inneren Zwiespalt in dem folgenden Monolog in der schulmäßigen Manier seiner früheren Dramen (vgl. oben S. 79. 183) ausgeführt: Odoardos Empfindungen verlaufen in einem bündigen, nur leicht in affektvolle Ausrufe und Fragen verhüllten Syllogismus.

Die Hauptszene ist — ähnlich wie II 7 — in drei Dialoge Odoardos mit dem Prinzen, Marinelli und wieder dem Prinzen zerlegt, in denen er immer mehr in eine passive Rolle gedrängt wird. Der erste Teil erweckt eine flüchtige Hoffnung: alles verläuft wider Erwarten ruhig und glatt. Der Prinz entfaltet noch einmal die ganze vornehme Liebenswürdigkeit seiner Natur, er empfängt Odoardo mit voller Achtung vor seiner stolzen Eigenart, Odoardo seinerseits wahrt, ohne seiner Würde etwas zu vergeben, die dem Gebieter gebührende Ehrfurcht: auch da, wo er seinen Wunsch und seine Gnade ablehnt, meidet er alle Schroffheit, diplomatisch weiß er seinen Einspruch in allgemeine Sentenzen zu kleiden. So erreicht er ohne Schwierigkeit die Zustimmung zu seiner Absicht, Emilia mit nach Sabionetta zu nehmen — sie scheint gerettet. Kunstvoll hat Lessing, wie man sieht, die Stimmung des Hörers für das Einsetzen der Intrigue im zweiten Teil der Szene vorbereitet; wenn wir sie auch kommen sehen, ihr Eintritt überrascht uns nicht minder als Odoardo. Die Intrigue selbst ist insofern geschickt inszeniert, als Marinellis Vorgehen den Schein strenger Sachlichkeit wahrt und der Prinz dabei äußerlich völlig unbeteiligt bleibt. Odoardo selbst muß den Einspruch Marinellis gegen die Entscheidung des

Prinzen herausfordern, dieser scheint von dem Antrag, Emilia in Untersuchungshaft zu nehmen, zunächst befremdet, erst allmählich läßt er sich von seiner Richtigkeit überzeugen. Aber freilich die Voraussetzungen, auf denen diese Intrigue fußt, stellen starke Zumutungen an den Glauben des Hörers. Nicht bloß Marinelli, auch der Dichter selbst spielt hier ein etwas gewagtes Spiel. Mochte jener allenfalls der guten Claudia gegenüber den letzten Ausruf des sterbenden Grafen als einen Appell an seine Freundschaft deuten — daß er dasselbe Argument vor Odoardo mit noch größerem Nachdruck wiederholt, können wir kaum noch ernst nehmen. Wenn er vollends in Gegenwart des Prinzen auf einen begünstigten Nebenbuhler als den Urheber des Verbrechens hinzudeuten wagt, so muß Odoardo, der ja durch die Orsina den Zusammenhang kennt, dies wie eine furchtbare Verhöhnung von Seiten der Schuldigen empfinden. Wir begreifen es nicht, wie ein lebenserfahrener, tatkräftiger Mann sich in dieses Lügengewebe verstricken läßt, ohne auch nur den Versuch zu machen, es zu zerreißen, und seine Erbitterung nur in ohnmächtigen Ausrufen entlädt. Es bleibt nur die Annahme übrig, daß die beispiellose Keckheit Marinellis ihn verblüfft und verwirrt. Der nachgrübelnde Leser — im Theater denkt niemand daran — mag vielleicht auch auf die Vermutung verfallen, daß Marinellis Erwähnung eines „begünstigten Nebenbuhlers“ die Erinnerung an den Argwohn der Orsina in ihm weckt und der aufsteigende Zweifel an der Unschuld seiner Tochter ihn abhält, nach den Gründen jenes Verdachts zu fragen und ihn zurückzuweisen. Der Dichter selbst hat sich hier jeder Andeutung enthalten. Nachdem er aber einmal seinen Odoardo soweit gebracht hat, die Voraussetzungen für Marinellis Antrag auf eine gesonderte Untersuchungshaft Emilias schweigend zuzugeben, ist dieser Antrag selbst formell unanfechtbar. So verstehen wir es auch, daß Odoardos Hand jetzt wohl zum Dolche zuckt, daß er aber rasch auf ein begütigendes Wort des Prinzen ihn wieder fahren läßt. Mit der Mahnung, sich zu fassen, sagt dieser ihm hier mit scheinbarem Rechte nur dasselbe, was er in der Aufwallung so

oft sich zugerufen hat, und sagt es ihm in einem Tone herzlicher Teilnahme, der für einen Augenblick sein Mißtrauen und seinen Zorn entwaffnet; hat sich doch auch der Prinz bisher von dem Vorgehen Marinellis äußerlich durchaus fern gehalten.

Wenn wir hier Odoardos Verhalten aus der Situation heraus allenfalls uns deuten können, so bleibt es dagegen im letzten Teil der Szene dem Zuschauer ein völliges Rätsel. Der Prinz übernimmt wieder die Leitung des Gesprächs und gibt dadurch, daß er an Stelle einer Sonderhaft eine Verwahrung Emilias im Hause der Grimaldi setzt und sie selbst dahin bringen will, der bisher von Marinelli mit dem Scheine der strengsten Sachlichkeit durchgeführten Intrigue eine persönliche Wendung, die nicht bloß ihren Zweck fast unverhüllt zeigt, sondern auch den Weg der Verführung bereits deutlich erkennen läßt. Aber auch hier, wo nicht mehr „des Prinzen Engel spricht", sondern die teuflische Absicht ganz offen aus seinen Worten hervorgeht, denkt Odoardo nicht mehr an Gegenwehr. Er ist so hilflos und fassungslos, daß er sogar Marinelli bittet, Einspruch zu erheben. Er vergißt, wo er ist, seine Gedanken schweifen zur Orsina zurück, und laut zitiert er ihr Wort: „Wer über gewisse Dinge seinen Verstand nicht verlieret, der hat keinen zu verlieren!" Dem Prinzen wie uns muß sein Tun fast wie Wahnsinn erscheinen. Dann „steht er in tiefen Gedanken"; ohne ein Zeichen der Teilnahme hört er die weitere Rede des Prinzen mit an; auch als dieser sich entfernen will, erhebt er keinen Einspruch gegen die Abführung seiner Tochter — nur noch einmal sprechen möchte er sie, um sie vorzubereiten.

Wir fragen erstaunt: was ist hier in ihm vorgegangen, daß er nicht bloß seine Rache, sondern auch jeden Versuch einer Rettung Emilias aufgibt und den Frevler ruhig ziehen läßt? Der Dichter gönnt uns nirgends einen Einblick in sein Inneres. Allenfalls mögen wir, wenn der Name Grimaldi an unser Ohr schlägt, ahnen oder der Schauspieler durch sein Spiel uns verraten, daß jetzt ein furchtbarer Argwohn in ihm aufzuckt; wir mögen aus der bitteren Erwähnung der Orsina schließen, daß

jetzt vielleicht auch ihre Verdächtigung Emilias ihm wieder durch den Sinn geht — einen sicheren Anhalt zur Lösung des Rätsels bieten selbst diese Stellen nicht. Vollends erraten zu wollen, welche „tiefen Gedanken“ ihn beschäftigen, als er schweigend die Erklärungen des Prinzen mit anhört, wäre ebenso verlorene Mühe, wie in der Miß Sara (S. 182) den Inhalt des „Nachdenkens“ zu bestimmen, durch das Mellefont dazu gebracht wird, seine unbegreifliche Zustimmung zu dem Besuch der Marwood bei der Sara zu geben! Lessing hat hier zur nichtssagenden Pantomime seine Zuflucht genommen, da seine Technik, die den direkten Ausdruck der Empfindungen verschmähte, für ihre indirekte Wiedergabe versagte. In der Emilia Galotti mochte er die ungenügende Motivierung damit vor sich rechtfertigen, daß es sich um die Darstellung von Gedanken und Empfindungen handelte, die nur dunkel in den Tiefen der Seele sich regen und erst zum Bewußtsein hervorringen. Er mochte vielleicht auch meinen, daß in der nächsten Szene der Einblick in den furchtbaren Entschluß Odoardos um so erschütternder auf den Zuschauer wirken werde, je unerwarteter er sich ihm öffnet.

III. Teil (Sz. 6–8).

So hat er in einem Monolog, den er wieder der entscheidenden Szene voraufschickte, es gewagt, mit Überspringung aller Voraussetzungen, nur die letzten Phasen dieses verworrenen Gedankenganges uns sichtbar zu machen. Die bisher in Gegenwart des Prinzen von Odoardo noch behauptete Fassung bricht mit einem Male zusammen; wir sehen entsetzt, wie in dem charakterstarken Manne das klare Denken und Wollen zu erlöschen beginnt.

Gleich der Anfang schlägt, etwas theatralisch, den Grundton an: aus dem schrillen Lachen, in das Odoardo über die letzten Worte des Prinzen ausbricht, klingt es uns wie Wahnsinn entgegen. Aus dieser Stimmung taucht plötzlich die erste, dunkele Hindeutung auf den Entschluß des Tochtermordes auf. Ohne jeden Versuch einer Motivierung aus Emilias Lage wird

er als das Resultat völliger Verzweiflung an ihrer Rettung ausgesprochen in der für uns zunächst rätselhaften Alternative: „Das Spiel geht zu Ende, so oder so"; erst später verstehen wir sie: entweder geht Emilia sittlich unter in der Gewalt des Prinzen, oder sie stirbt von der Hand des Vaters. Und sofort regen sich die Gegenmotive: der quälende Zweifel an ihrer Unschuld und das Grauen über sein Vorhaben. In diesem inneren Widerstreit erlahmt alsbald sein Wille. Stärker konnte Lessing diesen Zustand nicht zum Ausdruck bringen, als dadurch, daß Odoardo sich jetzt des eigenen Entschlusses völlig begibt, dem Himmel die Entscheidung überläßt und den zufälligen Eintritt Emilias als ein Zeichen von oben ansieht! So führt er seinen tragischen Helden der Tat entgegen! Mit solchen Voraussetzungen ist natürlich jede, auch die ungeheuerlichste, gleich möglich.

Und zu diesem keines klaren Willens mehr mächtigen, von jedem äußeren Anstoß abhängigen Manne tritt nun in Sz. 7 die Tochter, auch sie innerlich gebrochen, aber von einem zunächst noch dunklen, dann immer klarer, entschiedener, leidenschaftlicher hervorbrechenden Todesdrang erfüllt. Beider Stimmungen begegnen sich, steigern und erhitzen sich gegenseitig; aber die Tochter gewinnt rasch die Führung, und unter der Suggestion ihres Willens vollbringt der Vater die Tat.

Der Boden, aus dem die ganze psychologische Entwicklung Emilias in dieser Szene hervorgeht, ist eine schwere Lebensmüdigkeit, die die letzten Erlebnisse in ihr gezeitigt haben. Eine starre, fast traumhafte Ruhe liegt über ihrem ersten Auftreten; sie spricht aus ihren eintönigen Fragen, in denen sie sich gleichsam erst auf die Gegenwart zu besinnen scheint — es ist die Ruhe dessen, der alles verloren und mit allen Lebenshoffnungen abgeschlossen hat. Als der tiefste Grund dieser Stimmung enthüllt sich uns in dem gepreßten Ausruf „Und warum der Graf tot ist! Warum!" das dumpfe Gefühl ihrer Schuld. Was sie alles in diesen Ausruf zusammenfaßt, läßt der Dichter uns nur ahnen. Der verlockende Reiz ihrer Schönheit, der all dies Furchtbare herbeigeführt hat, ihre Kälte gegen den Bräuti-

gam und ihr stets als sündhaft empfundenes Interesse für die blendende Persönlichkeit des Prinzen, endlich aber ihr verhängnisvolles Schweigen von der Begegnung in der Kirche: alles dies mag sich ihr zu der ihr ganzes Denken beherrschenden Vorstellung verdichten, daß sie, nur sie die Schuld an dem Geschehenen trägt.

Zu diesem furchtbaren Druck, mit dem die jüngste Vergangenheit auf ihr lastet, tritt nun plötzlich der entsetzliche Ausblick in die Zukunft, den ihr der Vater eröffnet. Ihn hat anfangs ihre Ruhe mit Erstaunen, dann mit Bewunderung erfüllt; schon wollte er darin eine ihn beschämende Gefaßtheit sehen. Wie da ihr düsteres „Warum!" auf ihn wirkt, hat uns der Dichter überlassen zu erraten. Odoardo, der weder von ihren Bekenntnissen gegen die Mutter, noch von ihrem Schweigen gegen den Grafen etwas weiß, kann eigentlich die Bedeutung ihrer Worte nicht verstehen! Trotzdem fragt er gar nicht, was sie mit jenem „Warum" meine — ebensowenig wie er Marinelli gefragt hat, worauf er seine ungeheuerlichen Verdächtigungen Emilias stütze! Nehmen wir an — wir tappen ja vollständig im Dunkeln! — daß ihr Ausruf ihn erschreckt hat, daß er darin ein Eingeständnis ihrer Beziehungen zum Prinzen sieht, daß er deshalb lauernd, hart und kurz, in berechneter Steigerung ihr jetzt eröffnet, was ihrer harrt, um sie zu prüfen.

Von dieser Exposition der Lage steigt die Szene rasch zu ihrem Höhepunkte auf. Odoardos Mitteilungen reißen Emilia sofort aus ihrer müden Ergebung. Aufs heftigste empört, im vollen Bewußtsein ihrer sittlichen Stärke entschlossen auch dem Äußersten zu trotzen, rafft sie sich auf zu dem Kampfe gegen das ihr drohende Schicksal. Das schwache Mädchen wird zur Heroine, deren „Unschuld über alle Gewalt erhaben ist"; wir teilen die Bewunderung des Vaters über die Größe, deren die zarte Natur des Weibes fähig ist. Aber einen Augenblick nur. Der Höhepunkt der Szene ist zugleich der Wendepunkt. Emilias Erhebung ist nur die rasche, leidenschaftliche, aber noch unklare und im Grunde kraftlose Aufwallung ihrer sittlichen Natur. Sie ist

eine Selbsttäuschung, bei der sie den Kampf, den es zu führen gilt, noch gar nicht genauer ins Auge gefaßt hat und weder die Größe der Gefahr noch die Mittel des Widerstandes, vor allem ihre eigene Kraft, bedenkt.

Wieder ist es der Vater, der — diesmal, wie es scheint, absichtslos, ja wider seinen Willen — sie aus diesem Wahne weckt, das Bewußtsein ihrer Schwäche und den Entschluß zum Selbstmorde in ihr hervorruft. Hingerissen von freudiger Genugtuung über ihre sittliche Energie ist der bisher so wortkarge, argwöhnische Mann plötzlich redselig geworden; offen, vertrauensvoll berichtet er ihr von dem Plane des Prinzen, sie zu den Grimaldi zu bringen, von seinem Entschluß, ihn zu töten. Er ist jetzt offenbar nachträglich froh, seine Absicht nicht ausgeführt zu haben, und wegen der Gefahr der Verführung für Emilia völlig beruhigt. Durch den zufälligen Umstand, daß er im Feuer seiner Erzählung mechanisch den Dolch hervorzieht, mit dem er den Prinzen durchstoßen wollte, gibt er den Gedanken seiner Tochter zuerst eine bestimmte Richtung: in ihrer Lebensmüdigkeit und ihrem leidenschaftlich-dunkeln Drang, der Gewalt zu trotzen, erblickt sie hier plötzlich den einfachsten Weg zur Befreiung. Dazu gesellt sich für ihr peinliches sittliches Empfinden die Angst, zu einer neuen blutigen Tat den Anlaß zu geben: wenn einmal noch ein Opfer fallen soll, will sie es sein. Entscheidend aber wirkt der Gedanke an das Haus der Grimaldi, die Erinnerung an die dort herrschende Sittenlosigkeit und den „Tumult in ihrer Seele", den jene eine Vegghia dort in ihr hervorrief. Bis hierher ist alles klar und überzeugend. Wir könnten es auch verstehen, wenn in diesem Augenblick, wo Emilia die ganze Entwicklung ihrer Schuld von dem ersten Keime an klar überschaut und an ihre qualvollen Seelenkämpfe noch einmal zurückdenkt, ihre Lebensmüdigkeit zu einem tiefen Lebensüberdruß sich steigerte, sodaß es sie ekelte, wiederum an jene Stätte sündiger Lust zurückzukehren und dort dem Prinzen aufs neue zu begegnen. Aber Lessing geht weiter. Aus der Erinnerung Emilias an die Folgen, die der Besuch bei den Gri-

maldi früher für sie gehabt hat, leitet er die Angst ab, daß dieselben Folgen auch in Zukunft eintreten werden und sie der Gewalt ihrer sinnlichen Triebe erliegen könne!

Wer wäre nicht durch diese Dialektik der Empfindung aufs äußerste befremdet? Der Schluß Emilias überspringt ein wesentliches Glied. Wir begreifen es nicht, wie Lessing neben der Erinnerung an die schweren sittlichen Kämpfe, die mit jenem Abend begannen, den noch frischen Eindruck der letzten Stunden, die ihr ganzes Wesen aufs tiefste erschüttert haben, völlig ausschalten kann! Zwischen Emilias Stimmung zu Anfang dieser Szene, wo jene Eindrücke noch so furchtbar in ihr nachzittern, wo der Gedanke an den Tod des Grafen jede Lebensfreudigkeit in ihr erstickte, und dieser Angst vor ihrem heißen Blute klafft offenbar ein unüberbrückbarer Widerspruch! Mochte sie den Grafen nun geliebt haben oder nicht, das Bild des Ermordeten mußte stets vor das des Prinzen treten, und Schmerz und Reue jeden Gedanken an Verführung verscheuchen Mußte ferner nicht jene blutige Tat für sie vollends die Maske von dem Angesicht des Prinzen reißen, ihr sein wahres Bild in grauenhafter Deutlichkeit zeigen und den Zauber, der sie einst gefesselt hatte, zerstören?*) Ja auch hier ergibt sich wieder ein Widerspruch. Ist das die Emilia, die schon, als sie den Tod des Grafen nur „argwöhnte", „nach der geringsten Überlegung in alles sich findend, auf alles gefaßt, den Prinzen in einer Entfernung hielt, mit ihm in einem Tone sprach", daß die Mutter in ihr „die Entschlossenste ihres Geschlechts" bewunderte? (IV, 8.)

Wie war es möglich, daß Lessing diese Lücken und Wider-

*) Man verweise hier nicht etwa auf die Lady Anna, die sich von dem Mörder ihres Gatten an seines Vaters Bahre freien läßt. Ganz abgesehen von den Bedenken gegen diese Szene, die auch Shakespeares Kunst nicht völlig zu zerstreuen vermag, winkt Emilia nicht verführerisch der Glanz einer Königskrone, und sie steht nicht, wie jene, unter dem unmittelbaren Bann einer dämonischen Persönlichkeit, sondern im voraus rechnet sie bereits mit dem Erliegen und ohne dabei der Gegenmotive, die Edwards Witwe solange den Überredungskünsten Richards trotzen lassen, auch nur mit einer Silbe zu gedenken.

sprüche der psychologischen Entwicklung übersah? Der Grund ist wohl wesentlich darin zu suchen, daß er sie sich von Anfang an viel zu abstrakt dachte. Emilias heißes Verlangen nach sittlicher Reinheit, ihre Furcht vor ihren sinnlichen Trieben, ihrem heißen jugendlichen Blute bleiben durchaus allgemeine und unbestimmte Vorstellungen. Es ist fortwährend gleichsam ein Rechnen mit unbenannten Größen! Hätte der Dichter sich und uns konkreter den Eindruck, den die Persönlichkeit des Prinzen in Emilias Phantasie und Empfindung zurückgelassen hat, vergegenwärtigt, er hätte die Unhaltbarkeit dieser Konstruktion einsehen müssen. So aber glaubte er von jener abstrakten Auffassung des ethischen Problems aus ihm hier — wie ich schon oben S. 243 andeutete — seinen konsequenten Abschluß zu geben. In dieser Szene soll der Konflikt, der in dem Gespräch mit der Mutter II, 6 ausbricht, zum Austrag gebracht werden. Die beiden Szenen sind offenbar als Pendants gedacht, ebenso wie in der Minna von Barnhelm II, 9 und IV, 6. Was Emilia hier dem Vater gesteht, ist, nur herber und rücksichtsloser ausgesprochen, dasselbe, was sie dort der Mutter bekannte. Noch schärfer als früher empfindet sie den Zwiespalt ihrer beiden Naturen, der sinnlichen und der geistigen. Ihr überreiztes sittliches Empfinden, das die Vorgänge im eigenen Inneren aufs peinlichste zu prüfen und zu beurteilen gewohnt ist, das jede Regung der Sinnlichkeit gleich für eine sündige Neigung nimmt, ist jetzt aufs höchste gespannt oder auch überspannt. Sie sieht an sich nur noch Schwachheit und Sünde und sinnt selbstquälerisch solange den Möglichkeiten nach, bis sie ihr zu Wahrscheinlichkeiten werden. Ihr Seelenkampf nimmt hier Formen an, die, wie ich früher ausführte, im Zeitalter des Pietismus mit seiner Hypertrophie des Gewissens begreiflich sein mochten, uns heute aber nur noch pathologisch berühren.

Aus diesen singulären Stimmungen leitet endlich Lessing wieder durch ein singuläres Motiv den Entschluß des Selbstmordes ab. Wie Emilia in der Kirche in dem Kampf gegen die verführerischen Worte des Prinzen an ein dunkles Bibelwort sich

klammerte (oben S. 254) und ihren Engel bat, sie mit Taubheit zu schlagen, so geben auch hier ganz bestimmte religiöse Vorstellungen den Ausschlag. Das Beispiel der „Heiligen", die, um ihre Unschuld zu retten, sich in die Fluten stürzten, gibt ihr den Entschluß ein, soll ihn vor ihr und ihrem Vater rechtfertigen. Man sieht, Lessings Behandlung des Falles streift hier an die Fragen katholischer Kasuistik! Wenn er dabei nur den Charakter der Rolle überzeugender festhielte! Aber aus Emilias Worten: „Der Religion! Und welcher Religion? Nichts Schlimmeres zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten und sind Heilige!" glauben wir mehr den außerhalb und über dieser Religion stehenden, aufgeklärten Kritiker zu hören, als die fromme Katholikin, die in dem Glauben und der Tradition ihrer Kirche den festen Lebensgrund findet.*)

So hat Lessing den Todesentschluß Emilias nur aus einer auf ganz singulären Motiven ruhenden Wahnvorstellung von der eigenen Sündhaftigkeit abzuleiten vermocht. Noch künstlicher und gewaltsamer mußte er verfahren, um den Vater zu bestimmen, daß er ihr erst den Dolch, dann sogar die eigene Hand zur Ausführung des Entschlusses leiht. Selbst wenn wir ihn vorher innerlich völlig gebrochen und haltlos gesehen haben, fällt es uns schwer zu glauben, daß ein Mann sich so

---

*) Dramatisch ohne Belang ist der Irrtum Lessings über die Anschauungen des Katholizismus vom Selbstmord. Er konnte zwar auf die Tatsache sich berufen, die u. a. Augustinus de civ. dei I, 26 (Düntzer verweist auf die Stelle) berichtet: Quaedam, inquiunt, sanctae feminae tempore persecutionis, ut insectatores suae pudicitiae devitarent, in rapturum atque necaturum se fluvium proiecerunt eoque modo defunctae sunt earumque martyria in catholica ecclesia veneratione celeberrima frequentantur. Aber Augustinus, der sein Urteil über diesen Vorgang vorsichtig zurückhält, verwirft auf das entschiedenste jede Nachahmung, namentlich (cap. 27 an propter declionatinem peccati mors spontanea adpetenda sit) in dem Falle, wo jemand fürchtet, ne in peccatum inruat vel blandiente voluptate vel dolore saeviente. Ebenso lehrt Thomas von Aquino, auf den Haffner in seiner Lessingstudie (Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft für 1878 S. 47) hinweist.

widerstandslos in jenen Wahn hineinziehen läßt, dessen psychologische Voraussetzungen er außerdem nur zum kleinsten Teil kennt und versteht. Vollends unbegreiflich aber scheint es, daß ein Vater die Tochter tötet, nur um im Voraus die bloße Möglichkeit zu verhüten, daß sie in der Stunde der Versuchung fallen könne!

Vorbereitet hatte ja Lessing den Zuschauer auf Odoardos Handeln bereits in dem voraufgeschickten Monolog, durch den dort in ihm aufsteigenden Gedanken, Emilia durch den Tod allen Nachstellungen zu entrücken. Freilich wird dadurch die Basis nur rückwärts verschoben, nicht begründet, denn auch dort hatte Lessing es nicht motiviert, wie der Vater gerade auf diesen äußersten Entschluß verfallen konnte. Jener Gedanke nun, so müssen wir annehmen, lauert auch noch während des ganzen Gesprächs mit Emilia im Grunde seiner Seele. Jetzt ruft ihn die Bitte der Tochter um den Dolch wieder hervor. Was er kaum sich einzugestehen wagte, begehrt sie als eine Wohltat. Um die Kluft zwischen dem Gedanken und der entsetzlichen Tat zu überbrücken, schiebt Lessing noch einen Moment unsicheren Zögerns und Tastens ein: als ob Odoardo den Ernst ihres Entschlusses prüfen wollte, reicht er ihr den Dolch, um ihn im nächsten Augenblicke, da sie sich durchstoßen will, wiederum zurückzuziehen — ein in dieser furchtbar gespannten Situation höchst peinlich wirkendes Spiel!

Und nun beginnt Emilia den schwankenden Willen des Vaters ihrem Willen zu unterwerfen. Auch hier greifen unbewußter leidenschaftlicher Drang, das Spiel des Zufalls und berechnende Überlegung ineinander. Zuerst faßt sie in maßloser Entschlossenheit instinktiv nach der Haarnadel, um dem Vater zu zeigen, daß nichts sie mehr zurückhalten kann. Die Rose, die sie ergreift, bringt ihr erschütternd zum Bewußtsein, was im Laufe der wenigen Stunden, seit sie, dem Bräutigam zuliebe, sich damit schmückte, aus ihr geworden ist, und mit grausamster Selbstzerfleischung erhebt sie gegen den Vater den bitteren Vorwurf, daß er ihren sicheren Fall wolle. Da sie aus seinem Ausruf

„O meine Tochter!“ das zerreißendste Mitleid mit ihren Seelenqualen heraushört, verfällt sie plötzlich auf den ungeheuerlichen Gedanken, daß er selbst für sie die Tat vollbringen könne oder wolle. Rasch entwickelt sich dieser Gedanke zu immer entschiedenerem Verlangen. Erst wagt er sich nur als eine schüchterne Hoffnung in dunkeln Andeutungen, gleichsam leise tastend hervor, dann folgt — immer bleibt es dem Hörer noch ein Rätsel, was sie will — der bittere Ausdruck der Enttäuschung („Nein, das wollen Sie auch nicht!“) und endlich die pathetische, von stachelndem Hohn durchzogene Beschwörung bei dem Beispiel des Virginius. Dieser letzte Appell reizt ihn zu rascher, besinnungsloser Tat. Erst als er sie vollbracht hat, erwacht er schaudernd zum Bewußtsein des Geschehenen. Die Virginia des 18. Jahrhunderts aber wird, nachdem sie ihrem, ach so unmännlichen Vater den Mord abgerungen hat, im Sterben mit einem Male empfindsam: in dem zierlichen Vergleich mit der Rose, die gebrochen ist, ehe der Sturm sie entblättert, empfindet sie ihr Ende als schön.

Die letzte Szene

gibt der Tragödie noch rasch einen fragwürdigen äußeren Abschluß. In welcher Stimmung will Lessing den Zuschauer entlassen?

Rührend wirkt der Tod Emilias, wenn sie mit ihrem letzten Wort alle Schuld auf sich nimmt. Es ist keine Desdemona-Lüge, wie man gemeint hat, sie spricht damit vielmehr nur zuletzt noch einmal klar das Wesen der Tat aus. — Odoardo findet überraschend schnell seine Fassung wieder. Er will nicht durch Selbstmord „seine Tat wie eine schale Tragödie beschließen“, sondern sie offen vor Gericht vertreten. Wie eine Herausforderung wirft er dem Prinzen den blutigen Dolch hin, trotzig will er seinen Spruch als den des höchsten Richters erwarten. Ich sehe von dem künstlerischen Mißgriff ab, daß hier im Drama selbst die Welt des Dramas als eine volle Wirklichkeit der Dichtung entgegengestellt wird — aber was denkt er sich eigentlich dabei? Wie soll dieser Mann weiterleben mit der Last einer solchen Tat auf dem Herzen? Will er die Entscheidung des Gerichts als

eine Sühne auf sich nehmen, die für seinen strengen Rechtssinn schwerer wiegt, als ein rascher Tod? Oder ist er ruhig im Gefühl seiner Unschuld und hofft er, daß dieses Gericht mit der moralischen Verurteilung des Prinzen enden, daß dieser selbst die Unmöglichkeit empfinden werde, seines Richteramtes zu walten? Oder will er nur — wie Lear in dem wahnsinnigen Gericht auf der Haide — sarkastisch auf die schneidenden Widersprüche irdischer Gerechtigkeitspflege hinweisen, wobei die Rollen des Richters und des Angeklagten nur zu oft vertauscht sind? Odoardo selbst setzt ja seine letzte Hoffnung auf den Spruch des ewigen Richters. Auch der Prinz scheint wegen der äußeren Folgen seiner Tat ganz unbesorgt zu sein.

Wie wirkt sie innerlich auf diesen? Anfangs steht er in sprachloser Erschütterung vor dem Opfer seiner Lüste. Aber es ist bedenklich, daß der Dichter in der bequemen theatralischen Technik Diderots es der Kunst des Schauspielers überläßt, das „Entsetzen und die Verzweiflung“ auszudrücken, womit „er den Körper betrachtet“; die bloße Geste genügt nicht, uns den Ernst und die Tiefe des Eindrucks ermessen zu lassen. Und rasch scheint seine leicht bewegliche, oberflächliche Natur diesen Eindruck wieder abzuschütteln. Die Verbannung des stets hilfsbereiten Dieners seiner Leidenschaften dünkt uns ein ebenso wohlfeiles Mittel sich selbst von der Verantwortung zu entlasten, wie das gleiche Verfahren Elisabeths gegen Burleigh. Und von Anfang an hat man gefragt, wie lange diese Verbannung wohl dauern werde? Vollends die Art, wie der Prinz „epilogiert“, ruft zwiespältige Empfindungen wach.*) Soll mit dem Bekenntnis der eigenen

*) Eine herbe Ironie des Dichters fand darin Herder (in der 3. Sammlung der Humanitätsbriefe 1794): „Am Ende des Stücks, wenn der Prinz sein verächtliches Werkzeug selbst verachtend von sich weiset und dabei ausruft: Gott! Gott! ist es zum Unglücke mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind; müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen? und die unschuldige Braut dabei im Blut liegt, der Vater, ihr Mörder, sich eben vor diesen Fürsten als vor seinen Richter stellt, Marinelli, der Unterhändler dieses Gewerbes, sich noch bedenkt, den Dolch (? vgl. die folgende Anm.) aufzuheben: wer ist, dem, wenn in solcher Situation der

schwachen Menschlichkeit im Munde des Fürsten und mit der bitteren Anklage gegen die gewissenlosen Höflinge das Stück wie mit einer ernsten Schlußparänese ausklingen? und war dies das Äußerste, bis wohin Lessing gehen zu dürfen glaubte? Oder sollen wir in jenen Worten nur den Gipfel der sittlichen Leichtfertigkeit sehen, die mit einer moralischen Phrase den letzten Stachel der eigenen Schuld aus der Seele reißt? nimmt der Epilog das Leitmotiv des Prologs noch einmal auf?

So gewinnt man den Eindruck, daß der Dichter hier, weil er mit der poetischen Gerechtigkeit zu schroff zu brechen sich scheute, absichtlich manches problematisch ließ, so daß es in der Hand des Schauspielers liegt, seine Auffassung zur Geltung zu bringen.*)

Vorhang sinkt, nicht noch andre Gedanken außer dem, den der Prinz sagt, in die Seele strömen? Notwendig fragt man sich: wie wird das Gericht über den alten Odoardo ablaufen? wie lange wird Marinelli entfernt sein? d. i. wie bald wird er, wenn sein Dienst abermals brauchbar ist, wiederkehren? . . . . In wenigen Tagen, fürchte ich, hat der Prinz sich selbst ganz rein gefunden, und in der Beichte ward er gewiß absolvieret. Bei der Vermählung mit der Fürstin von Massa war Marinelli zugegen, vertrat als Kammerherr vielleicht gar des Prinzen Stelle, sie abzuholen. Appiani dagegen ist tot; Odoardo hat sich in seiner Emilia siebenfach das Herz durchbohret, so daß es keines Bluturteiles weiter bedarf. Schrecklich!" (17, 183 Suphan.)

*) Wie stark Lessing hier auf die Interpretation durch die Darstellung des Schauspielers rechnete, zeigt besonders Marinellis Abgang. „Der Prinz (nach einigem Stillschweigen, unter welchem er den Körper mit Entsetzen und Verzweiflung betrachte', zu Marinelli) Hier! heb ihn auf! — Nun? du bedenkst dich? — Elender! — (Indem er ihm den Dolch aus der Hand reißt.) Nein, dein Blut soll mit diesem Blute sich nicht mischen. — Geh, dich auf ewig zu verbergen!" Der Sinn des Befehls ist ganz unklar. Wen soll Marinelli aufheben? Nach der unmittelbar vorhergehenden Zwischenbemerkung sollte man denken: den Körper; die Beziehung auf den Dolch, den Odoardo dem Prinzen vor die Füße geworfen hatte, liegt hier wenigstens dem Leser viel zu fern. Und doch könnte diese Beziehung durch das Folgende gefordert scheinen. Die meisten Erklärer nehmen sie daher an, und eingehend deutet von da aus die Stelle K. Hebler in seinen Lessingiana (Bern 1877) S. 19: „Der Prinz hat Marinelli den Dolch aufheben heißen: also wird er zuerst gehofft haben, was er gleich nachher befürchtet oder vielleicht zu befürchten nur scheinen will. In dem Augenblick des Befehls meint er offenbar, der Kammerherr werde sich durchbohren und damit die Untat büßen und ein-

Sechstes Kapitel.

Die Spuren der dreiaktigen Bearbeitung.

Schon Nicolai bemerkte zu jenem Briefe Lessings (oben S. 176), in dem dieser von dem ersten Entwurf der Emilia Galotti in drei Akten berichtete: „Von dieser ersten Anlage ist in diesem Meisterstücke vielleicht noch einige Spur, wenn man den Plan genau betrachtet.“ In der Tat ließen sich bei einem Drama von einer so einfachen und strengen Architektonik die Grundlinien der ursprünglichen Gliederung nicht so völlig verwischen, daß nicht jetzt noch, wenn wir, nach der eingehenden Betrachtung der Komposition im Einzelnen, wieder etwas weiter zurücktreten und das Ganze noch einmal im Zusammenhang überschauen, die Stellen deutlich hervortreten, wo neue Motive und ein neuer Stil verwendet sind. Die abschließende Würdigung des Werkes darf auch diese Unregelmäßigkeiten der Anlage und die daraus sich ergebenden kleinen Widersprüche nicht übersehen. Hüten müssen wir uns nur, nun auch erraten zu wollen, was früher anstatt des reicheren und moderneren Um- und Ausbaus dagestanden hat. Vollends der alles Ernstes unternommene Versuch, in den einzelnen Akten, ja sogar innerhalb

---

gestehen, sowie ihm selbst abnehmen.“ Aber Hebler selbst empfindet, daß Marinelli die Absicht jenes Befehls, den Dolch aufzuheben, unmöglich aus den Worten des Prinzen sogleich erraten könne. So scheint mir nur die Annahme übrig zu bleiben, daß Marinelli, als er den Leichnam aufheben soll, von Entsetzen vor dem Opfer seiner Tat ergriffen, instinktiv den Dolch ergreift, um sich zu töten, aber vom Prinzen davon zurückgehalten wird. Zu diesem verzweifelten Entschluß des Höflings würde auch das verzweifelnde „Weh mir!“ in das er gleich zu Anfang der Szene bei dem Anblick von Emilias Leiche ausbricht, passen. Und von hier aus würde auch die bekannte Streitfrage ihre Erledigung finden, ob Marinelli völlig geknickt oder mit einem höhnischen Achselzucken, in dem Bewußtsein, daß der Prinz ihn doch bald wieder brauchen und zurückrufen werde, die Bühne verläßt.

einzelner Szenen noch jetzt das Alte auszuscheiden und aus den so gewonnenen Bestandteilen das Schema der dreiaktigen Bearbeitung zu rekonstruieren, hat eine ganz unhaltbare Vorstellung von Lessings dramatischem Schaffen zur Voraussetzung. Man macht damit aus dem Dichter, der gerade dieses Drama langsam und ruhig reifen ließ — durch anderthalb Jahrzehnte, reich an Wandlungen und Entwicklungen zieht es sich ja hindurch — einen Redaktor, der ein früheres Werk interpolierend zum Abschluß bringt.

I. Der erste Akt

gehört ersichtlich in seiner jetzigen Fassung einer späteren Entwicklungsstufe des Dramas an. Lessing überträgt, wie wir sahen (S. 218), auf die Exposition die von Diderot begründete und besonders im II. Akt seines Père de famille (S. 60) geübte Technik. Ferner ist seine Darstellung des Wachsens der Leidenschaft des Prinzen bis zum Reifen des frevlen Entschlusses wesentlich bedingt durch die Aufschlüsse, die Leibniz in seinen Nouveaux essais über die Entstehung und den Verlauf solcher Seelenprozesse gegeben hatte (vgl. S. 223). Diese beiden scharf hervortretenden Eigentümlichkeiten der Komposition würden den Entwurf dieses Aktes frühestens der Hamburger Bearbeitung (oben S. 176) zuweisen. Der Akt hebt sich dadurch auffallend von dem übrigen Drama ab. Lessing hat, um das oben gebrauchte Bild noch einmal aufzunehmen, dem schlichten Bau ein mit reicherer Kunst ausgestaltetes Portal gegeben. Dieser Eingang des Dramas verspricht entschieden mehr, als die Fortsetzung hält. Während dort alles, was geschieht, aus der ganzen Existenz heraus entwickelt wird und auch Nebensächliches, ja Alltägliches dramatische Bedeutung gewinnt, findet in den folgenden Akten nur das noch Platz, was unmittelbar der Fortführung der Handlung dient. Der raschere Gang, den das Drama in seinem weiteren Verlauf selbstverständlich nehmen mußte, reicht zur Erklärung dieser sparsameren, streng auf das Wesentliche gerich

teten Anlage der Szenen nicht aus. Am stärksten aber empfindet man das Mißverhältnis in der Rolle des Prinzen (vgl. S. 196, 218). Er der den Eingangsakt vollkommen beherrscht (S. 246), der ebenso durch sein mannigfach wechselndes theatralisches Spiel, wie durch sein leidenschaftliches, vom Dichter mit eindringlichster Sorgfalt erschlossenes Innenleben das Interesse des Zuschauers aufs höchste erregt, täuscht dieses Interesse im weiteren Verlaufe der Handlung je länger je mehr. Nur noch in der ersten Hälfte des III. Aktes spielt er, wenn auch bereits wesentlich matter, seine Rolle weiter. Dann steigt er vom Protagonisten zum Tritagonisten herab. Wenn auch unsere Phantasie eine Weile noch willig ist, das lebensvolle Bild, das der I. Akt ihr einprägte, auf sein späteres Erscheinen zu übertragen, bald empfindet man es doch, daß an die Stelle der sauberen Detailmalerei des Anfangs eine nur die äußeren Umrisse in etwas groben Linien festhaltende Skizze getreten ist.

Lessing war sich, wie ich oben erwähnte (S. 218), dieser Ungleichheit in der Behandlung der Rolle, wohl bewußt. Er schrieb über Mendelssohns Tadel „der Prinz scheine ihm im Anfang tätiger und tugendhafter und am Ende ein untätiger Wollüstling“, an seinen Bruder Karl: „Seine Anmerkung über den Charakter des Prinzen finde ich nicht so ganz ohne. Denn ich erinnere mich sehr wohl, daß ich ihn, so wie er jetzt in dem I. Akte ist, zu einer Zeit angelegt habe, als ich noch nicht ganz gewiß bei mir war, wie viel Anteil ich ihn an dem Ausgange würde können nehmen lassen.“ Man darf sich durch die Form dieser Mitteilung nicht zu der Annahme verführen lassen, daß gerade der I. Akt zu den älteren Bestandteilen des Dramas gehöre. Der Zwischensatz „so wie er jetzt ist“ verrät deutlich, daß Lessing hier von der Zeit spricht, wo er die Neubearbeitung desselben begann. Die Schwierigkeiten der Katastrophe, die den Abschluß erst lange verzögerten und dann doch überstürzten (S. 176), hinderten wohl wesentlich den Dichter, auch die Rolle des Prinzen der vertieften Anlage des Charakters entsprechend durchzuführen.

II. Der vierte Akt.

Die Exposition des I. Aktes stellt mit auffallendster Absichtlichkeit fast in jeder Szene Emilia und die Orsina zusammen (S. 246 fg.). Auf die Mätresse wird kaum weniger die Aufmerksamkeit des Hörers hingelenkt, als auf die Heldin. Viel stärker drängt sie der Dichter in den Vordergrund, als es die Erklärung der neuen Leidenschaft des Prinzen erforderte.*) Nicht wie etwa Shakespeare die Rosalinde vor und neben der Julia führt sie Lessing ein, sondern wie eine Gegenspielerin, wie eine Marwood neben der Sara.

In der ganzen ersten Hälfte des Dramas ist von der Orsina nicht weiter die Rede. Erst im IV. Akte gelangt das im I. gegebene dramatische Motiv zu einer überraschenden Entwicklung. Die Komposition ist streng symmetrisch gedacht: wie der Prinz die aufsteigende, so leitet sie die absteigende Handlung ein; wie jener beherrscht auch sie, als die erste ebenbürtige Gegnerin, einen ganzen Akt. Aber diese ragende Stellung, die ihr der Dichter in dem Aufbau seines Dramas gibt, steht in einem schreienden Mißverhältnis zu der Bedeutung, die sie tatsächlich für den Gang der Handlung hat.

1.

Überblicken wir noch einmal die Folgen ihres Auftretens. Der Plan, der sie nach Dosalo führte, an dem Prinzen selbst für seine Treulosigkeit blutige Rache zu nehmen, fällt in dem Augenblick in sich zusammen, wo sich ihr die Gelegenheit zu seiner Ausführung bietet (S. 272). Aber die Entdeckung des ganzen verbrecherischen Anschlags gibt ihr statt dessen, so scheint

---

*) Goethe suchte in seinem Aufsatz Über das deutsche Theater (Weimarer Ausgabe Bd. 40 S. 98) hierin ihre Hauptbedeutung für das Drama: „Man denke sich eine solche Figur [wie die der Seylerin] als Orsina, und Emilia Galotti ist ein ganz anderes Stück; der Prinz ist entschuldigt, sobald man anerkennt, daß ihm eine solche gewaltsame herrische Figur zur Last fallen müsse.“

es, die Möglichkeit, durch ihre Einwirkung auf Odoardo, in zwiefacher Weise die Peripetie herbeizuführen (S. 275). Einmal reizt sie ihn durch ihre Enthüllungen zu dem Entschluß, Appianis Tod durch die Ermordung des Prinzen zu rächen, und überträgt ihm zugleich mit ihrem Dolch ihre eigene Rache. Sie steckt zweitens den Vater mit ihrem Verdacht an, daß seine Tochter an dem Geschehenen mitschuldig sein könne. Durch alles dies erweckt Lessing in der Tat den Anschein, als ob die Peripetie wesentlich das Werk der Orsina sei. Im IV. Akte, wo wir mit Odoardo völlig unter dem Bann ihrer Persönlichkeit stehen, sind wir auch durchaus in dieser Vorstellung befangen.

Um so größer ist unser Befremden im Schlußakt, wenn wir — so weit uns der Dichter hier überhaupt zur Besinnung kommen läßt — erkennen, daß wir von ihm getäuscht sind, daß das indirekte Eingreifen der Orsina ebenso wirkungslos bleibt, wie ihr direkter Versuch, sich an dem Prinzen zu rächen. Die zwei „Tropfen Gift", die sie (IV, 7) in Odoardos Seele spritzt, rufen zwar für den Augenblick eine sehr akute Wirkung hervor, werden aber doch sehr bald wieder ausgeschieden. „Weg! Das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute!" könnte auch er sagen. Die Absicht, Appianis Tod durch den Mord des Prinzen zu rächen, ist gleich zu Beginn des V. Aktes, sobald Odoardo zum ersten Mal wieder auftritt, auch wieder verflogen. Ja gerade der Gedanke an die „für Eifersucht Wahnwitzige", an die Verbindung der Sache des unschuldig Gemordeten mit der „Rache des Lasters" hat ihm jenen rasch gefaßten Entschluß verekelt — so hebt der Einfluß der Orsina sich selbst auf! Länger bleibt der Keim des Verdachtes gegen Emilia in Odoardo haften. Zwar zunächst weist er ihre Einflüsterungen entrüstet als völlig undenkbar zurück (S. 275). Aber daß der Argwohn im Stillen in ihm fortwuchert, scheint schon der dunkle Hinweis auf die Worte der „guten Sibylle" zu verraten (S. 281 unten); deutlicher zeigt es sich in der bangen Frage: „Wenn sie mit ihm sich verstünde? wenn sie es nicht wert wäre, was ich für sie tun will!" unmittelbar vor Emilias Eintritt. Indessen ebenso flüchtig

wie hier der Gedanke an den Verdacht der Orsina wieder auftaucht, ebenso wirkungslos bleibt er. Nicht durch ihn wird der in Sz. 5 noch einmal in Odoardo aufzuckende Entschluß, den Dolch gegen den Prinzen zu ziehen, gehemmt, und vollends für den Tochtermord ist er ohne jede Bedeutung: in der kurzen Prüfung (S. 284) seiner Tochter am Anfang der Szene erkennt der Vater sofort seine völlige Grundlosigkeit.

So wird das ganze Resultat von Akt IV teils in dem Zwischenakt fallen gelassen, teils in Akt V alsbald wieder aufgehoben.

2.

Aber nicht bloß als überflüssig, sogar als störend empfinden wir das Eingreifen der Orsina. Es ist schon in der ganzen Oekonomie des Dramas kaum zu rechtfertigen, daß an der entscheidenden Stelle der Handlung, unmittelbar nach ihrem Höhepunkt, eine für die eigentliche Entwicklung derselben unwesentliche Person sich so in den Vordergrund schiebt, daß sie einen ganzen Akt hindurch das Interesse des Zuschauers wesentlich auf sich konzentriert und die Aufmerksamkeit von den Hauptpersonen ablenkt. Aber mehr noch: ihr Auftreten unterbricht auch den Fortgang der Haupthandlung in der empfindlichsten Weise. Sie steht während dessen geradezu still!

Man vergegenwärtige sich die Situation! Claudia war am Schluß des III. Aktes in das Zimmer ihrer Tochter gestürzt; beider Geschrei vermischte sich, als der Vorhang fiel. Unmittelbar darauf hatte der Prinz Emilia verlassen (vgl. S. 218), er war also mit ihr nur während der kurzen Unterredung Marinellis mit der Mutter unter vier Augen zusammen gewesen. Diese lückenlose Kette reißt mit dem Auftreten der Orsina mit einemmal ab. Um das Zusammentreffen mit ihr zu vermeiden „begibt sich (in Sz. 2) der Prinz in ein Kabinett", das ihm Marinelli öffnet. Er verläßt es (Sz. 4), um diesem zu Hilfe zu kommen, und „geht quer über den Saal nach den anderen Zimmern." Nach der großen Szene mit der Orsina und der Ankunft

Odoardos (a. E. von Sz. 6) folgt ihm Marinelli, um ihm den letzteren zu melden. Bis zum Schlusse des Aktes behauptet die Orsina die Bühne. Während seines ganzen Verlaufes werden also Emilia und ihre Mutter einfach bei Seite geschoben! Erst in der letzten Szene wird diese empfindliche dramatische Lücke durch die Andeutungen der Claudia notdürftig ausgefüllt. Wir hören zu unserer Überraschung, daß der Prinz seit seinem Abgang (Sz. 4) bei ihnen verweilt hat, daß ihn auch Marinelli in ihrem (!) Zimmer aufgesucht und daß sie „aus dem Wispern, aus den Mienen" beider die Ankunft ihres Gatten erraten hat. Wir mögen uns nun nachträglich vorstellen, wie Emilia während der ganzen Zeit „den Prinzen in einer Entfernung gehalten, mit ihm in einem Tone gesprochen hat" und noch spricht, der jede Kühnheit verbietet; wir mögen uns vorstellen, wie sie inzwischen aus der „Furchtsamsten die Entschlossenste ihres Geschlechts" geworden ist — die Art, wie der Dichter sie bisher eingeführt hat, bietet unserer Phantasie dafür leider gar keinen Anhalt!

Wie das Eingreifen der Orsina im IV. Akte den Fortgang der Handlung des dritten unterbricht, so verschiebt es zum Teil die Voraussetzungen für die des fünften. Schon daß Marinelli noch nach dem Zusammentreffen der Orsina mit Odoardo es wagt, diesem gegenüber seine neue Intrigue durchzuführen, ist gewiß auffällig. Indessen läßt es sich doch allenfalls erklären. Wenn er vor dem Vater den Verdacht ausspricht, ein von Emilia begünstigter Nebenbuhler habe den Mord Appianis veranlaßt, und damit den Antrag auf eine Sonderhaft derselben begründet, so konnte er dabei von der Annahme ausgehen, daß Odoardo noch nichts wisse, daß sein Einfall, die Orsina für verrückt auszugeben, in der Tat die von ihr drohende Gefahr verhütet habe. In dieser Annahme mußte ihn die scheinbar gleichmütige Antwort Odoardos auf seine tastende Frage nach der Gräfin bestärken; dieser stellt sich ja, als könne er nur mit Lächeln an sie zurückdenken: „die gute Dame!" — Aber fast unbegreiflich bleibt, wie ich bereits S. 260 ausführte, Odoardos Verhalten, als in Sz. 5 Marinelli seinen Antrag entwickelt. Ja wenn keine Orsina ihn in den

Zusammenhang eingeweiht hätte, dann könnten wir es verstehen, daß er hilflos schweigt. So aber kann selbst die äußerste Verwirrung es nicht erklären, daß er nicht daran denkt, die Waffe, die ihm ihre Enthüllungen, ihr Zeugnis, ihre Beweise boten, zur Abwehr jenes Angriffs zu benutzen.

3.

Wenn somit auch die Rolle der Orsina aus dem Zusammenhang der sonst so festgeschlossenen Handlung herausfällt, so behält sie daneben doch ihre Bedeutung für das Drama. Sie führt dem Zuschauer in dreifacher Weise das Walten der Nemesis unmittelbar vor Augen. Sie lehrt ihn in dem blinden Ungefähr des Zufalls das „Werk einer allmächtigen Vorsicht" ahnen (S. 237. 272). Sie wird sodann als die einzige, die Zeugen für die Schuld des Prinzen besitzt, morgen auf offenem Markte laut die Anklage gegen ihn erheben. Darauf wies schon Herder hin: „Wenn sie nicht den Mund öffnet, wer soll ihn öffnen? Und sie darfs, die gewesene Gebieterin eines Prinzen, die in seiner Sphäre an Willkür gewöhnt ist." Mag auch keine sichtbare Vergeltung ihn erreichen — auf eine Revolution in Guastalla können nach den Voraussetzungen des Dramas nur naive Schulinterpreten hoffen; wie die Zeitgenossen darüber dachten, zeigt Herders S. 291 angeführtes Urteil — er wird doch sittlich gerichtet sein. Und endlich weist sie in ihrer wahnsinnigen Vision auf eine Rache im Jenseits hin.

So steht sie, ähnlich wie der Chor, außerhalb der eigentlichen Handlung und ragt doch machtvoll in das Drama hinein. Daneben dient sie dazu, ebenso wie die Nebenpersonen des I. Aktes, uns das Bild dieses Hofes zu vervollständigen. Neben dem Hofmaler und dem Geheimrat durfte die Mätresse nicht fehlen. Sie ist ihrer ganzen Anlage nach eine rein episodenhafte Figur, und sie wird ursprünglich auch nur als solche in das Drama eingefügt gewesen sein. Darauf scheint noch jene Notiz Nicolais hinzudeuten, daß in dem dreiaktigen Entwurf „die Rolle der Orsina nicht vorhanden war, wenigstens nicht

auf die jetzige Art". Die Worte enthalten, streng logisch genommen, unleugbar einen Widerspruch. Jedenfalls aber hätte er sich nicht so ausdrücken können, wenn die Orsina, wie man angenommen hat, überhaupt nicht aufgetreten, sondern nur erwähnt wäre. Die Versuchung lag nahe, sie in die Handlung zu verflechten, aus der Racheprophetin einen Rachedämon zu machen, die die Nemesis schon im Drama selbst heraufführt. So hat Lessing später die episodische Rolle so ausgereckt, daß sie nun fast den ganzen Akt der Umkehr füllt und die Peripetie selbst wesentlich ihr Werk scheint. Ihr Eingreifen in die Handlung ließ sich am bequemsten dadurch erreichen, daß er sie mit Odoardo als dem Führer des Gegenspiels zusammenbrachte. Vielleicht war ohnehin seine Phantasie durch die Rolle der Marcia bei Crisp (S. 189) auf diese Kombination hingelenkt. Die Technik, deren er sich dann zur Ausdehnung dieser Episode bediente, habe ich S. 270 charakterisiert: sie erinnert in ihrem Zickzackgang, dem fortwährenden Vorwärts und Zurück und der Täuschung der eben erregten Erwartung an die Manier der Minna von Barnhelm (vgl. S. 149).

An einer Stelle läßt sich, glaube ich, noch deutlich erkennen, wie diese Episode sich über die ursprüngliche Handlung schob. Es ist die Szene, in der sie ihren dramatischen Abschluß erhält, die letzte des Aktes. Die Rolle der Orsina und die der Claudia stoßen hier in auffallender Weise zusammen. Odoardo läßt sich von seiner Gattin die beiden Tatsachen, die er von der Orsina gehört hat, den Tod des Grafen und die Begegnung der Emilia mit dem Prinzen in der Kirche bestätigen. „Nicht, Madame, als ob ich noch zweifelte", bemerkt er entschuldigend zur Orsina. Ja, aber warum fragt er denn die Claudia überhaupt danach? Das Ganze macht den Eindruck eines geistreichen aber doch gezwungenen Kunstgriffes, wodurch Lessing eine unvermeidliche Dittographie zu verschleiern suchte. Umgehen ließ sich nämlich, nachdem in der Orsina-Episode die Mitteilung des Geschehenen bereits vorweggenommen war, die Wiederholung durch Claudia nicht; es war unmöglich sie mit ihren Gatten zusammenzuführen,

ohne daß sie sich sofort über das Erlebte aussprach. Liegt die Annahme nicht nahe, daß diese zweite, jetzt so weit als möglich zurückgedrängte und abgekürzte Mitteilung ursprünglich die einzige war, die Odoardo empfing? Nur ausgerüstet mit dem, was seine Gattin wissen oder vermuten konnte, ohne Orsinas Zeugnis gegen den Prinzen, stand er dann allerdings im V. Akte dem plötzlichen Hinweis Marinellis auf einen begünstigten Nebenbuhler wehrlos gegenüber (vgl. S. 299), und seine hilflose Verwirrung, welche die notwendige Voraussetzung der weiteren Handlung bildet, ist erklärlich.

Zu beachten ist ferner, daß auch das befremdende Abschieben der Claudia (vgl. S. 276) sofort befriedigend motiviert ist, wenn Odoardo mit ihr allein zusammentraf und daher keine Möglichkeit hatte, den für die Flucht der Emilia notwendigen Wagen einfach durch die nach Guastalla zurückkehrende Orsina heraussenden zu lassen.

Aus dem allem scheint sich mir zu ergeben, daß die Orsina ursprünglich wohl nur mit Marinelli zusammengeführt werden und ihre Rolle bei Odoardo der Claudia — wenn auch natürlich in ganz anderer Weise — zufallen sollte.

Nathan der Weise.



Erstes Kapitel.

Der Fragmentenstreit.

„Einen Sohn seines eintretenden Alters, den die Polemik entbinden helfen", hat Lessing in dem Briefe an Jacobi vom 18. Mai 1779 sein Drama genannt. In den theologischen Streitigkeiten, in die er sich durch die Herausgabe der „Fragmente eines Ungenannten" verwickelte, ist der Plan gereift; die Vollendung des Dramas bildet für ihn ihren äußeren und inneren Abschluß. So ist es notwendig, den Verlauf jenes Streites, wenn auch nur in seinen Hauptpunkten, zu überblicken, vor allem aber die Ideen, für die gekämpft wurde, klar ins Auge zu fassen.

I. Die „Schutzschrift" des Reimarus.

Von dem Verfasser jener Fragmente, dem 1768 verstorbenen Professor Hermann Samuel Reimarus in Hamburg rühmte 1785 Mendelssohn in seinen „Morgenstunden": „Deutschland kennt keinen Weltweisen, der die Religion der Vernunft in einer solchen Lauterkeit, so ohne alle Vermischung mit Irrtum und Vorurteil gelehrt und dem schlichten Menschenverstand so überzeugend vorgetragen. Seine Anhängigkeit an der natürlichen Religion ging so weit, daß er aus Eifer für dieselbe keine geoffenbarte neben ihr leiden wollte. Er glaubte alle Lichter auslöschen zu müssen, um die völlige Beleuchtung ungeteilt aus dem Lichte der Vernunft strömen zu lassen." Reimarus war aus der Leibniz-Wolffschen Schule hervorgegangen. Sein Hauptwerk, die 1754 erschienenen, oft aufgelegten „Abhandlungen von den vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion" tragen das volle Gepräge dieser Schule. Mit umständlicher Breite, aber auch mit Achtung gebietender

Gelehrsamkeit wird der physikotheologische Beweis geführt: aus der zweckmäßigen Einrichtung der Natur, besonders der einzelnen Organe des Tier- und Menschenleibes wird geschlossen, daß die Welt von einem weisen und gütigen Gott zum Wohle der Lebendigen, vor allem des höchsten Geschöpfes, des Menschen, geschaffen sei. Die Einwände, die dagegen aus den physischen und moralischen Übeln hergeleitet werden können, weist Reimarus genau wie Leibniz damit zurück, daß jedes außer Gott mögliche Ding nur eine eingeschränkte Vollkommenheit haben könne, daß das Böse nur ein gradweiser Mangel an Vollkommenheit sei und von der höchsten Weisheit zum Guten gelenkt werde. Das Postulat der Unsterblichkeit des Menschen bildet den Schlußstein dieser optimistischen Weltanschauung.

Behutsam hatte Reimarus in seiner Darstellung der natürlichen Religion jeden Angriff auf die Offenbarungsreligion vermieden. Den bedenklichsten Punkt, in dem beide gegen einander stießen, den Wunderbegriff, hatte er nur flüchtig berührt. Er leugnete zwar eine Durchbrechung der Naturgesetze durch ein unmittelbares Eingreifen der Gottheit bei der Erhaltung der Welt, hütete sich aber wohl, weitere Folgerungen daran zu knüpfen. So konnte er sogar raten, mit dem Unterricht in seiner natürlichen Religion als der Grundlage und Voraussetzung jeder positiven zu beginnen. Ihn mochte dabei freilich die leise Hoffnung leiten, auf diese Weise den jugendlichen Geist von vornherein gegen den religiösen Wahn zu wappnen. Denn als er sein Werk herausgab, hatte er längst begonnen, im Stillen alle die Zweifel und Einwürfe, die das letzte Jahrhundert — Spinoza und Bayle, die Deisten und Naturalisten — gegen die Wahrheit der biblischen Offenbarung erhoben hatten, zu sammeln, zu prüfen, neu zu begründen und fortzuführen. Durch ihre systematische Gründlichkeit und rücksichtslose Konsequenz übertrifft seine Kritik die aller seiner Vorgänger. Der Ton ist bei aller Schärfe im ganzen ernst und sachlich. Freilich Lessings Lob, „nirgends erlaube er sich Spöttereien und Possen", läßt sich wie selbst D. Strauß zugeben muß, nicht aufrecht erhalten.

Reimarus liebt es, wenn ihm eine Bibelstelle gar zu ungereimt oder anstößig erscheint, mit einem drolligen „Nein!“ aufzufahren oder gelegentlich ein behagliches Späßchen, mitunter auch etwas derberer Art, daran zu knüpfen.

Wie in seinem Hauptwerk ist es auch hier wesentlich der Zweckbegriff, der ihm als Maßstab dient. Unermüdlich, wie er dort Tatsache um Tatsache zusammengetragen hatte, aus denen das Zweckvolle der Schöpfung erhellen sollte, ist sein Verstand hier geschäftig, das Zweckwidrige dieser angeblichen Offenbarung aufzudecken. Dabei ist er ganz ein Kind jener unhistorischen Zeit, wenn er diesen Zweck einfach vom Standpunkt der Aufklärung, ihren intellektuellen und ethischen Bedürfnissen aus bestimmt. Der Einseitigkeit der orthodoxen Auffassung der Bibel als eines aller zeitlichen Beschränktheit entrückten, durch die Inspiration vermittelten Gotteswortes tritt hier die andere Einseitigkeit gegenüber: eine Betrachtung und Beurteilung der religiösen Urkunden ohne Ehrfurcht vor der Vergangenheit, ohne Verständnis für ihre eigentümlichen Kulturbedingungen.

Schon die Form dieser Urkunden scheint dem Reimarus unvereinbar mit dem Wesen einer göttlichen Offenbarung. Wie bereits Spinoza weist er darauf hin, daß die Bibel von „verschiedenen Menschen aus verschiedenen Zeiten, deren jeder seine eigene Meinung und Absicht, Denk- und Schreibart, seinen eigenen Grundcharakter und sein eigenes System im Kopfe hatte“, verfaßt sei. Dazu kommen die vielfachen Widersprüche, von einander abweichende Doppelerzählungen, sowie Unklarheiten, Verworrenheiten, Übertreibungen und Unmöglichkeiten in den Berichten selbst. Während in diesen Punkten die Kritik des Reimarus mit der modernen Bibelkritik sich berührt, ist er dagegen noch ganz befangen in der damals herrschenden Überschätzung des Abstrakt-Verständigen, wenn er einen vollkommen klaren, in sich zusammenhängenden Vortrag der göttlichen Wahrheiten vermißt. Wie viel lebendiger hatte dagegen Spinoza das Volkstümliche der biblischen Darstellung gefühlt!

Aber auch der Lehrgehalt selbst — wie weit bleibt er hinter seinem Ideal einer vernünftigen Erkenntnis und Verehrung Gottes zurück! Der Begriff eines unendlich vollkommenen und erhabenen Wesens ist im A. T. getrübt durch unwürdige, teils niedrige teils furchtbare, Vorstellungen. Wie die meisten Deisten hält auch er das Fehlen des Unsterblichkeitsglaubens in der mosaischen Religion mit dem Wesen einer selig machenden Offenbarungsreligion für unvereinbar; — diese sinke dadurch weit unter die natürliche Religion herab. — Freilich die Lehre Jesu erkennt er als groß, edel, ja göttlich an, besonders wegen der von ihr gebotenen „allgemeinen Menschenliebe, die sich auch an den Feinden tätig erweiset". Aber scharf will er scheiden zwischen dem Christentum Christi und dem seiner Jünger. Christus selbst wollte das Judentum nicht abschaffen, sondern nur die äußere Gesetzesreligion zu einer Bekehrung des Herzens vertiefen; freilich hat er die Reinheit seiner Lehre durch die Aufnahme der Messiasidee im alttestamentlichen Sinne verdunkelt. Erst seine Jünger haben, da sie sich durch seinen Tod in ihren Hoffnungen getäuscht sehen, diese Idee in die eines leidenden Erlösers verwandelt und dementsprechend die Prophezeiungen umgedeutet.

Bei dem engen Gesichtswinkel, unter dem Reimarus den Inhalt der Bibel betrachtet, ist es ihm natürlich unmöglich, die eigentümliche Größe ihrer Gestalten zu erfassen. Ihm widerspricht es bereits den Zwecken einer göttlichen Offenbarung, daß ihre Träger soviel mit irdischen Dingen statt mit der Ausbreitung einer wahren Erkenntnis Gottes beschäftigt sind: als Prediger, als Missionare etwa würden sie seiner Vorstellung entsprechen. Jener Widerspruch wird für ihn vollends dadurch unerträglich, daß die Männer Gottes „einem ehr- und tugendliebenden Gemüte mit ihrem Betragen lauter Anstoß, Ärgernis und Abscheu verursachen". Sein nüchterner, in den strengen Anschauungen bürgerlicher Ehrbarkeit erzogener Sinn kann sich nicht zu dem Verständnis für die Gewalt der Leidenschaft und den Kampf mit der Sünde erheben, das einen Luther von seiner Bibel rühmen ließ: „da siehest du allen Heiligen ins Herz wie in den

Tod, ja wie in die Hölle!“ Seine Kritik wirkt gerade hier durch ihre Kleinlichkeit oft gehässiger, als selbst der wilde Hohn Voltaires. Wie philiströs kann er sein! Findet doch sogar die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel seine lebhafte Mißbilligung, denn „solange das Gesetz noch galt, daß eine jede erwachsene Mannesperson einen halben Seckel des Heiligtums als Banko-Geld oder Spezies zum Dienst des Tempels bringen sollte, so mußten auch Leute sein, von welchen der gemeine Mann das Spezies für Courant einwechseln konnte.“

Den schwersten Stein des Anstoßes bilden aber immer die Wunder. Mag uns heute sein Bemühen, ihre Unwahrscheinlichkeit oder Unmöglichkeit im einzelnen darzulegen, im Grunde überflüssig erscheinen: ihn leitete dabei der richtige Instinkt, daß auf diese Weise ihre Glaubhaftigkeit am wirksamsten erschüttert wird. Als Erklärung dienen ihm, der eine unbewußt dichtende Volksphantasie nicht kennt, neben der Unwissenheit oder bewußten Übertreibung der Erzähler nur zu oft Betrügerkünste derjenigen, deren Zwecken das angebliche Wunder dienen sollte.

Nach diesen Gesichtspunkten geht Reimarus die ganze Bibel durch, um zum Schluß noch auf die Widersprüche des protestantischen Lehrbegriffs, vor allem der Versöhnungslehre, mit einem vernünftigen Gottesbegriff hinzuweisen. Er hatte durch diese mehr als zwei Jahrzehnte fortgesetzten Untersuchungen zunächst sich selbst aus den Zweifeln zu voller Klarheit hindurchringen wollen, und er konnte nach dem Abschluß seines Werkes vor sich selbst bekennen: „Ich genieße seit der Zeit eine ungestörte Befriedigung des Gemüts, der ich mich in meinem Busen freue.“ Aber diese im Geheimen geführten Kämpfe drängten von selbst zum Angriff nach außen. Längst hatten die wenigen Freunde, denen er die Handschrift im Vertrauen mitteilte, ihn zur Veröffentlichung zu bewegen gesucht. Gerade der Angriff mußte die wirksamste Verteidigung der Freiheit des Denkens gegen die Unterdrückung durch die herrschende Kirche werden. Als „Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes“ schloß Reimarus die letzte Redaktion ein Jahr

vor seinem Tode ab. Dennoch behielt er das Werk still für sich. So bitter er es im Leben empfand „seine wahre Meinung, dafür er sich sonst zu schämen hätte, vor seinen Freunden und Verwandten beständig zu verhehlen" und „wider seine eigene Überzeugung öffentliche Handlungen zu begehen, die ihm zum Ekel und Ärgernis waren", mehr noch als die Sorge, die Gewissen der Schwachen zu beunruhigen, schreckte ihn die Furcht zurück, durch das Bekenntnis seiner Überzeugung Haß und Verfolgung heraufzubeschwören. Bei der in allen Ständen immer mehr wachsenden Zahl der heimlichen Zweifler und Ungläubigen hoffte er, daß bald aufgeklärtere Zeiten anbrechen würden; für sie sollte sein Buch von seinen Freunden aufbewahrt werden.

II. Lessing im Fragmentenstreit.

1.

Durch seine Freundschaft mit dem Sohne des Reimarus, dem Doktor Joh. Alb. Hinrich, und seiner Schwester Elisa hatte Lessing im letzten Jahre seines Hamburger Aufenthaltes einen Einblick in das hinterlassene Werk des Vaters erhalten. Eine ältere, kürzere Redaktion durfte er im Frühjahr 1770 mit nach Wolfenbüttel nehmen; dagegen waren jene, wie er an Herder schreibt, (10. Januar 1779) „viel zu eifersüchtig oder viel zu furchtsam, das Ganze ihm anzuvertrauen, so viel und heilig er sie auch versichert habe, daß er alle Gefahr auf sich allein nehmen wolle." Als Mendelssohn im Oktober 1770 ihn besuchte, teilte er ihm die Handschrift mit, ohne aber den Namen des Verfassers zu nennen. Er konnte annehmen, daß gerade damals die Angriffe seines Ungenannten auf die Offenbarungsurkunden bei ihm ein lebhaftes Für und Wider hervorrufen würden. Am Ende des letzten Jahres hatte Mendelssohn sich öffentlich der Zumutungen Lavaters erwehren müssen, entweder Bonnets Beweise für die Wahrheit der christlichen Religion zu widerlegen oder zu dieser Religion überzutreten, und erst im Januar 1770 hatte der Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig in einem Privatbriefe noch bestimmter die Frage an ihn gerichtet:

„wie ein unter dem Mosaischen Gesetz lebender Philosoph den historischen Beweis von Moses führt, in welchem wir mit ihm einstimmig sind, und wie zugleich denen historischen Beweisen ausgewichen wird, auf welchen der christliche Glaube sich gründet". An Mendelssohns Antwort auf Lavaters Forderung — ich werde bei der Besprechung der Parabel auf seine Gegengründe zurückkommen — hatte sich eine leidenschaftliche Polemik geknüpft, die jener aber keiner Erwiderung für würdig hielt, nur eine Widerlegung Bonnets bereitete er vor. In dieser Lage mußte Mendelssohn in dem Ungenannten, der das A. T. und das N. T. gleichmäßig angriff und das auserwählte Volk am wenigsten schonte, halb einen Bundesgenossen, halb einen Gegner sehen. Aber bei genauerer Prüfung überwog doch die letztere Auffassung. Von Berlin aus, wohin er eine Abschrift mitgenommen hatte, bemerkte er mit Recht (29. November 1770): „Es scheint mir, als wenn der Verfasser zuweilen unbillig wäre. Er ist ebenso sehr wider gewisse Charaktere eingenommen, als andre für dieselben eingenommen sind. Wenn alles menschlich zugegangen sein soll, so müssen wir auch den Menschen nehmen, wie er in jenen Zeiten nach den damals so sehr eingeschränkten Einsichten von Völkerrecht, allgemeiner Gerechtigkeit und Liebe zu dem menschlichen Geschlechte hat sein können. In diesem Gesichtspunkte werden uns die Dinge ganz anders erscheinen, als sie Ihr Ungenannter vorstellt. Wir sollten uns der Neigung nicht überlassen, gewisse Dinge zu sehr herunterzusetzen, weil sie andre zu sehr erhoben haben, denn dadurch bringen wir die Schalen in ein beständiges Schwanken und niemals ins Gleichgewicht." Mit Erstaunen sieht man aus Lessings Antwort vom 9. Januar 1771, wie nahe er doch dem Standpunkt des Reimarus stand: „Zwar ist Ihre Anmerkung sehr gegründet, daß man bei Beurteilung gewisser Charaktere und Handlungen das Maß der Einsicht und des moralischen Gefühls mit in Betrachtung ziehen müsse, welches den Zeiten zukomme, in die sie fallen. Allein doch wohl nur bei solchen Charakteren und Handlungen, die weiter nichts sein sollen, als Charaktere und Handlungen

bloßer Menschen? Und sollen das die sein, von welchen bei dem Ungenannten die Rede ist? . . . Sind Patriarchen und Propheten Leute, zu denen wir uns herablassen sollen? Sie sollen vielmehr die erhabensten Muster der Tugend sein, und die geringste ihrer Handlungen soll in Absicht auf eine gewisse göttliche Ökonomie für uns aufgezeichnet sein. Wenn also an Dingen, die sich nur kaum entschuldigen lassen, der Pöbel mit Gewalt etwas Göttliches finden soll und will, so tut, denke ich, der Weise Unrecht, wenn er diese Dinge bloß entschuldigt. Er muß vielmehr mit aller Verachtung von ihnen sprechen, die sie in unseren besseren Zeiten verdienen würden, mit aller der Verachtung, die sie in noch besseren, noch aufgeklärteren Zeiten nur immer verdienen können." Und offen deutet er hier bereits die von ihm bei der Herausgabe später befolgte Taktik an, wenn er Mendelssohn wegen seiner Freiheit „in dieser Sache mit aller möglichen Freiheit zu sprechen und zu schreiben," unendlich glücklicher preist als „andere ehrliche Leute, die den Umsturz des abscheulichsten Gebäudes von Unsinn nicht anders als unter dem Vorwande, es neu zu unterbauen, befördern können."

Als einen Sturmbock also gegen die starre Bibelgläubigkeit der weit über Luther selbst (vergl. S. 308 u.) hinausgehenden lutherischen Orthodoxie wollte Lessing die Streitschrift des Reimarus vorschieben; er selbst hoffte eine gedeckte Stellung einnehmen und behaupten zu können. Schon während seines Besuches in Berlin im Sommer 1771 hatte er sie trotz des Abratens der Freunde drucken lassen wollen, doch zerschlugen sich die Verhandlungen mit dem Verleger, weil die Zensur den Druck zwar zulassen, aber nicht ihr Vidi geben wollte. Für seine „Beiträge zur Geschichte und Litteratur aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel" genoß er Zensurfreiheit. Er beschloß die wichtigsten Bruchstücke des Werkes hierin aufzunehmen und gab zu diesem Zwecke vor, daß er es unter den jüngeren Handschriften der Bibliothek gefunden habe. Das erste, ziemlich zahme Bruchstück „Von Duldung der Deisten"

erschien 1774 im dritten Beitrag, ohne Aufsehen zu machen. Lessing war in seiner vorsichtigen Taktik hier soweit gegangen, daß er in seinen Zusätzen die Ansprüche der Deisten mit den Worten zurückwies: „Sie wollen die Freiheit haben, die christliche Religion zu bestreiten, und doch geduldet sein. Sie wollen die Freiheit haben, den Gott der Christen zu verlachen, und doch geduldet sein.“ Um so leidenschaftlichere Erregung riefen die weiteren fünf Bruchstücke hervor, die er 1777 im Vierten Beitrag folgen ließ, besonders das letzte, in dem aus den Widersprüchen der biblischen Berichte die Unglaubhaftigkeit der Auferstehung gefolgert war. Er fügte auch ihnen „Gegensätze“ hinzu, in denen er, wenn auch sehr vorsichtig und hypothetisch, andeutete, wie sich nach seiner Meinung das Christentum trotz der Preisgabe der biblischen Offenbarung retten lasse. Endlich ließ er zu Anfang des Sommers 1778 als selbständiges Buch das letzte und stärkste Fragment „Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger“, von dem die Kritik der Auferstehungsgeschichte nur einen Teil bildete, erscheinen; ich habe die Ansicht des Reimarus bereits oben S. 308 kurz angegeben.

Durch die Angriffe, die diesen Veröffentlichungen folgten, sah sich Lessing selbst „bei den Haaren“, wie er (in dem Entwurf zu einer Vorrede zum Nathan) klagte, in den Streit hineingezogen. Er glaubte ihn führen zu können etwa wie eine literarische Debatte, die einzelnen Einwürfe prüfend, bezweifelnd, widerlegend, ohne über die letzten Fragen sein Credo auszusprechen. Daß das religiöse Problem von dem, der es aufrollt, den klaren und entschiedenen Einsatz der ganzen Persönlichkeit verlangt, wollte und konnte er nicht einsehen. So entwickelt er seine Gedanken bald exoterisch, bald esoterisch, gesteht seinem Bruder (16. März 1778), „daß er nicht alles, was er γυμναστικῶς schreibe, auch δογματικῶς schreiben würde“, freut sich, daß er „sich schlechterdings in die Positur gesetzt habe, daß Goeze ihm als einem Unchristen nicht ankommen könne“ (25. Februar), ja als dieser „die bestimmteste Erklärung von ihm fordert, was für eine Religion er durch das Wort Christliche Religion verstehe?

und daß er uns die wesentlichsten Artikel der Religion anzeigen solle, zu welcher er sich selbst bekennet", da „will er ihm Evolutiones vormachen", indem er die zweite Frage ganz überhört — was dieser dann mit Recht (Lessings Schwächen, 3. Stück a. A.) ihm vorwarf.

Er eröffnet seine Polemik 1777 noch ruhig und schonend mit den Schriften „Über den Beweis des Geistes und der Kraft" und „Das Testament des Johannes" gegen den Direktor Schumann zu Hannover, setzt sie dann bereits leidenschaftlicher fort in der im Januar 1778 erschienenen „Duplik" gegen seinen „lieben Nachbar" Reß in Wolfenbüttel, um endlich vom März an die ganze Wucht des Kampfes gegen den Hauptpastor Goeze in Hamburg, den gründlichsten und strengsten Vertreter der alten Orthodoxie, zu richten. Auf die „Parabel" folgten die „Axiomata" und die elf „Antigoeze"; den Beschluß machte die „Nötige Antwort" auf jene oben erwähnte Frage Goezes.

2.

Mit voller Entschiedenheit vertritt Lessing das Recht der Kritik auch in religiösen Fragen. Für ihn gibt es keine Wahrheit, in deren Besitz wir ausruhen könnten. Mit Recht betont er, daß in dem unablässigen, immer tieferen Eindringen in die Wahrheit der sittliche Wert des Erkennens beruhe. Aber er geht in seinem Erkenntnisdrang soweit, daß er schließlich überhaupt keinen Raum für den religiösen Glauben mehr läßt. Das ist die Bedeutung jenes Bekenntnisses a. A. der Duplik, das man so gern, losgelöst von seiner Beziehung auf die Religion, x als die Parole wissenschaftlicher Forschung anführt: „Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgend ein Mensch ist oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit bestehet. Der Besitz macht

ruhig, träge, stolz.*) — Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater, gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für Dich allein!"

Vollends die Urkunden der Offenbarung unterliegen durchaus der wissenschaftlichen Kritik. Wie Reimarus, wie schon Spinoza, geht Lessing davon aus, daß sie nur als Geschichtsurkunden gelten können. Möge das Geschehene selbst über das Menschliche hinausragen, was uns vorliegt sind nur menschliche Berichte aus späterer Zeit, und wenn man uns sagt, „inspirierte Geschichtsschreiber versichern es, die nicht irren können: so ist auch das leider nur historisch gewiß, daß diese Geschichtsschreiber inspiriert waren und nicht irren konnten." Aber wie ihm die Offenbarungsgeschichte nichts voraus haben soll vor der Profangeschichte, so soll sie anderseits bei der Prüfung auf ihre Glaubwürdigkeit auch hinter ihr nicht zurückstehen. Er hat von Voltaire gelernt, der 1768 in Le pyrrhonisme de l'histoire, ältere Ausführungen zusammenfassend, von der Bibel weit hinausblickte auf die geschichtlichen Märchen überhaupt und spöttisch die Ungereimtheiten bei großen Historikern wie Tacitus streifte. So will nun Lessing die Widersprüche der biblischen Berichterstatter durch die Analogie des Livius und Tacitus als entschuldbar, ja als selbstverständlich gelten lassen. Und fast wie Voltaire, hier wie in dem großen Essai sur les moeurs, nachdem er eben auf die Ungeheuerlichkeiten der biblischen Geschichten das grellste Licht geworfen hat, wohl mit einem Ce sont des mytères auxquels nous ne touchons pas die Konsequenzen zu ziehen vermeidet, so verwahrt sich auch Lessing dagegen, daß

*) Vergl. Leibniz Nouveaux essais l. II § 36 (p. 258 Erdmann): Je trouve que l'inquiétude est essentielle à la félicité des créatures, laquelle ne consiste jamais dans une parfaite possession, qui les rendroit insensibles et comme stupides, mais dans un progrès continuel etc.

er mit dem wiederholten Nachweis unlöslicher Widersprüche in der Auferstehungsgeschichte das Wunder der Auferstehung selbst leugnen wolle: die Tatsache kann ja trotz aller Widersprüche in den Berichten wahr sein. Freilich ist mit diesem historischen Skeptizismus, der nicht verneinen, aber auch nicht bejahen will, nichts gewonnen: Die historischen Beweise für das Christentum hören auf jeden Fall auf noch Beweise zu sein.

Aber er glaubt auch dieser Beweise völlig entraten zu sollen und zu können. Zu sollen — denn „zufällige Geschichtswahrheiten können der Beweis von notwendigen Vernunftwahrheiten*) nie werden", das wäre eine *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*. Zu können — denn das Christentum steht und fällt nicht mit der Bibel. Sie bildet nicht seine einzige Grundlage, wie die Orthodoxie meint. Sie war es nicht in der ältesten Kirche. Die Evangelien haben sich erst später aus einem, selbst wieder auf mündliche Überlieferung zurückgehenden, Urevangelium entwickelt und nur langsam allgemeinere Geltung gewonnen; auch die Briefe wurden erst nach und nach, sowie sich die Bekanntschaft der Gemeinden mit einander erweiterte, von den Kirchen, an die sie gerichtet waren, anderen mitgeteilt; noch später sind die neutestamentlichen Schriften zum Kanon vereinigt. Aber „ehe noch ein einziges Buch des N. T. existierte", gab es eine Regula fidei: sie bildet „den Inbegriff der Glaubensbekenntnisse der ersten vier Jahrhunderte der christlichen Kirche". Sie ist daher „der Fels, auf welchen die Kirche Christi erbauet worden, und nicht die Schrift". — Wir stoßen hier auf dieselbe Überschätzung des Abstrakten vor dem Geschichtlichen, des Lehrmäßigen vor dem Persönlichen, die wir bei Reimarus, die wir in der ganzen Zeit antreffen. Und Lessing hat diese Auffassung in die Urzeit des Christentums hineinprojiziert, um daraus zu folgern, daß, wie einst das Christentum ohne Bibel, ohne

*) Auch wenn man die Herkunft dieser Scheidung aus Leibniz nicht kennt oder bedenkt, muß schon der Gegensatz des „zufällig" zu „notwendig" vor der Annahme bewahren, Lessing habe nur eine besondere Art von Geschichtswahrheiten gemeint.

historische Urkunde, als bloßer Lehrbegriff bestanden habe und fortgepflanzt sei, es auch jetzt noch ebenso sein könne. Dabei übersieht er den Unterschied zwischen dem Urchristentum, in dem die lebendige persönliche Tradition noch unmittelbar wirkte, und der späteren Zeit, wo diese erloschen war. Er kann sich gar nicht erschöpfen in Bildern, um die Entbehrlichkeit der Bibel, um die Gleichgiltigkeit der Entstehungsgeschichte des Christentums für die Gegenwart zur lebendigsten Anschauung zu bringen. Bald vergleicht er sie mit einem Gerüste, das abgebrochen wird, sobald der Bau vollendet ist, bald mit dem Grunde eines Hauses — mag er so unsicher gewesen sein, wie er will, mag er aus Schlamm bestehen, mag er aus morschen zerreiblichen Kohlen geschichtet sein, wie bei dem berühmten Dianatempel zu Ephesus: wenn nur das Haus feststehet! „Ich lobe mir, was über der Erde steht, und nicht, was unter der Erde verborgen liegt! Vergib es mir, lieber Baumeister, daß ich von diesem weiter nichts wissen mag, als daß es gut und fest sein muß. Denn es trägt, und trägt so lange. Ist noch keine Mauer, keine Säule, keine Türe, kein Fenster aus seinem rechten Winkel gewichen, so ist dieser rechte Winkel freilich ein augenscheinlicher Beweis von dem unwandelbaren Grunde; aber er ist doch darum nicht die Schönheit des Ganzen. An dieser, an dieser will ich meine Betrachtungen weiden; in dieser, in dieser will ich dich preisen, lieber Baumeister! Preisen, auch wenn es möglich wäre, daß die ganze schöne Masse gar keinen Grund hätte oder doch nur auf lauter Seifenblasen ruhete.“ Zeichnen sich schon diese Gleichnisse mehr durch die paradoxe Schärfe, mit der sie Lessings Ansicht ausdrücken, als durch ihre überzeugende Kraft aus, so spricht das einzige Bild, das er nicht von einem äußeren, fertigen, toten Werke, sondern von einer stets lebendig sich erneuernden Bewegung entlehnt, geradezu gegen ihn selbst. „Die neutestamentlichen Schriften mögen die einzige Quelle unserer historischen Kenntnis der Religion immerhin sein. Hat sich die erste, einzige Quelle seit siebzehnhundert Jahren nie ergossen? Ist sie nie in andere Schriften übergetreten? nie und nirgends in ihrer ursprünglichen

Lauterkeit und Heilsamkeit in andere Schriften übergetreten? Müssen schlechterdings alle Christen aus ihr selbst schöpfen? Darf sich schlechterdings kein Christ an den näheren, zugänglicheren Tiefen begnügen, in welche sie übergetreten ist?" Sieht man von den letzteren Einschränkungen ab, durch welche die prinzipielle Bedeutung der Frage leise verwischt wird, wer möchte sie heute noch in Lessings Sinn beantworten wollen?

Lessing meint den Angriffen der historischen Kritik gegen die historischen Grundlagen des Christentums dadurch entgehen zu können, daß er diese Grundlagen als unhaltbar preisgibt. Das Werden scheint ihm gleichgiltig, nur auf das Gewordene kommt es noch an. Wohl ist er den Ursprüngen des Christentums nachgegangen, aber so scharfsinnig und reich an fruchtbaren Anregungen die von ihm aufgestellten Ansichten*) sind, ihn leiten dabei doch nur kritische und polemische Absichten. Er will zeigen, daß alles menschlich zugegangen sei, er will durch den Nachweis, daß die christliche Überlieferung aus sekundären Quellen schöpfe, den Wert dieser Überlieferung erschüttern. So dienen auch diese historischen Untersuchungen nur dazu, den Schnitt, der das Band zwischen Christentum und Geschichte lösen soll, schärfer und sicherer zu führen und das Geschichtliche als bedeutungslos bei Seite zu legen. Aber darf er nun wirklich behaupten: „Bei mir bleibt die christliche Religion die nämliche, nur daß ich die Religion von der Geschichte der Religion will getrennet wissen"? Es wäre Lessing in der Tat schwer gefallen, auf Goezes Frage klar und bestimmt anzugeben (vergl. S. 313), was ihm noch das Christentum war. Er will wie andere vor ihm die „Religion Christi, die jeder Mensch mit ihm gemein haben kann", unterscheiden von der „christlichen Religion, die ihn selbst zum Gegenstande ihrer Verehrung macht", er will der Persönlichkeit des Stifters höchstens eine accidentielle Bedeutung einräumen. Er verkennt dabei,

*) Besonders in der schon Ende 1777 begonnenen, aber erst 1784 aus seinem Nachlaß veröffentlichten „Neuen Hypothese über die Evangelisten als bloß menschliche Schriftsteller" betrachtet.

daß die Wirkung des Christentums viel mehr als auf seinen Lehren auf der lebenweckenden Kraft jenes einzigartigen Lebensbildes beruht, wie es von der Überlieferung aufgefangen und ausgestaltet wurde. Und diese Lehren selbst? Auch darin ist Lessing ein Sohn der Aufklärung, daß ihm der Gehalt der christlichen Religion in ein paar abstrakte „Wahrheiten" zusammenschrumpft, die im wesentlichen mit den Grundwahrheiten der natürlichen Religion zusammenfallen und ebenso wie diese aus sich selbst heraus, aus ihrer Übereinstimmung mit der Vernunft, ihre Bestätigung empfangen müssen. Er geht in dieser Forderung weit über Leibniz hinaus, der nur verlangt hatte, daß die Glaubenssätze nicht vernunftwidrig seien, und ausdrücklich ein Übervernünftiges statuiert hatte. Er fährt den armen Hauptpastor, der sich auf diesen Standpunkt zurückziehen wollte, scharf an: „Hr. Pastor! Hr. Pastor! Also bestehet die ganze Vernunftmäßigkeit der christlichen Religion darin, daß sie nicht unvernünftig ist? Und Sie schämen sich nicht in Ihr theologisches Herz, so etwas zu schreiben? Schreiben Sie es, so predigen Sie es auch. Und das läßt man Sie in Hamburg predigen?" Daneben aber erkennt Lessing noch eine zweite Form des Christentums an, ein Laienchristentum, das ohne viel zu reflektieren, einfach in dem Gefühl der Beseligung und Kraft, die es aus seinem Glauben schöpft, auch der Wahrheit dieses Glaubens gewiß ist. „Wenn der Paralytikus die wohltätigen Schläge des elektrischen Funken *erfährt*, was kümmert es ihn, ob Nollet oder ob Franklin oder ob keiner von beiden Recht hat?" Alle Richtungen des Christentums aber sollten sich in einem praktischen Christentum der Liebe zusammenfinden: „Möchte doch alle, welche das Evangelium Johannis trennt, das Testament Johannis — Kinderchen, liebt Euch! — wieder vereinigen! Es ist freilich apokryph, dieses Testament, aber darum nicht weniger göttlich."

Vor dieser ungeschichtlichen Auffassung des Christentums, die nur den *Naturalismus* (Deismus) und *Mystizismus* (Pietismus) anerkennt und als letztes Ziel den *Moralismus* vor Augen hat, mußten die Unterschiede dieser Religion von den anderen

positiven Religionen verschwimmen. Zweimal hat Lessing im Verlauf seines theologischen Feldzugs diese Frage berührt. Zuerst, noch ehe der Streit begann, als er in den „Gegensätzen“ zu der mittleren Reihe der Fragmente den Angriffen der Gegner zuvorzukommen und seine eigene Stellung noch möglichst zu verdecken suchte, in der „Erziehung des Menschengeschlechts“; die erste Hälfte bis zu den Worten „Christus kam“ erschien schon Anfang 1777 im 4. Beitrag. Trägt diese Schrift daher wesentlich exoterischen Charakter, so hat Lessing die zweite selbst als sein eigenstes persönliches Bekenntnis bezeichnet: es ist der Nathan. „Nathans Gesinnung gegen alle positive Religion ist von jeher die meinige gewesen“, schreibt er in einer frühestens Ende 1778 entworfenen, aber nicht abgedruckten Vorrede. Da die Erziehung des Menschengeschlechts erst von dem Drama aus ihr volles Licht erhält, so werde ich Lessings Standpunkt in beiden Werken später im Zusammenhang betrachten (Kap. 6 III).

Zweites Kapitel.

Die Entstehung des Nathan.

I. Lessings Lage.

Der Anstoß, den die Veröffentlichung der Fragmente, besonders des letzten „Vom Zwecke Jesu und seiner Jünger“, und der daran sich schließende theologische Streit erregten, bewog endlich das Braunschweigische Ministerium zum Einschreiten. „Man hat sich“, berichtet Lessing (2. August 1778) „die Abwesenheit des Erbprinzen und die Schwachheit des alten Herzogs, der selbst wenig mehr unterschreiben kann, zu Nutze zu machen gewußt.“ Am 16. Juli 1778 wurde durch ein Reskript an die Verlagshandlung der weitere Verkauf der „Beiträge“ und aller auf die Fragmente bezüglichen Schriften verboten und Lessing die Zensurfreiheit entzogen, da er die Bedingung „nichts drucken

zu lassen, was die Religion und die guten Sitten beleidigen könne", nicht eingehalten habe. Lessing hatte, wie er seinem Bruder gestand (23. Juli) „seine Ursachen, warum er die Konfiskation der Fragmente recht gern geschehen lasse". Um so energischer wehrte er sich gegen die Konfiskation seiner Antigoezes. Er war anfangs „fest entschlossen, die Sache auf das Äußerste ankommen zu lassen und eher seinen Abschied zu nehmen, als sich dieser vermeinten Demütigung zu unterwerfen." „Das ist der Schluß vom Liede, der auch sein Anmutiges hat", bemerkte er bitter gegen Eschenburg (12. Juli). Sein Gesuch an den Herzog vom 11. Juli, die Fortsetzung seiner Antigoezes von dem Verbote auszunehmen und ihm für sie auch weitere Zensurfreiheit zu gewähren, hatte keinen Erfolg; im Gegenteil erhielt er sofort (13. Juli) die Weisung, binnen acht Tagen die Handschrift der Fragmente abzuliefern und sich „aller ferneren Bekanntmachung dieser Fragmente und anderer ähnlicher Schriften, bei Vermeidung schwerer Ungnade und schärferen Einsehens, gänzlich zu enthalten." Lessing gehorchte dem ersten Befehl, wiederholte aber am 20. Juli seine Bitte; gleichzeitig sandte er die „Nötige Antwort auf eine sehr unnötige Frage des Herrn Hauptpastor Goeze" zum Abdruck nach Hamburg und Berlin. Die Folge seiner Eingabe war eine Verschärfung des letzten Reskripts: am 3. August wurde ihm verboten „eigene oder fremde Schriften, sie mögen Namen haben, wie sie wollen, ohne Zensur drucken zu lassen." Trotzdem wagte Lessing am 8. August noch eine letzte Vorstellung: das Verbot „sei doch wohl nur von dem zu verstehen, was er fernerhin in S. Durchlaucht Landen drucken zu lassen gemeint sei"; er fügte ein Exemplar der inzwischen in Berlin gedruckten „Nötigen Antwort" bei mit dem Bemerken, daß sie dort anstandslos die Zensur passiert habe, und erklärte offen: „Da ich nun Mehreres daselbst drucken zu lassen im Begriffe bin, so flehe ich Ew. Durchlaucht untertänigst, Höchstdero Ministerio zu befehlen, sich deutlicher über diesen Punkt zu erklären, als von welcher Erklärung allein die Möglichkeit abhängt, o b i ch g e h o r ch e n k a n n o d e r n i ch t."

Lessing war sich klar bewußt, was von diesem Schritte für ihn abhing, und auf alles gefaßt. „Wenn man mich zwingt, meinen Abschied zu fordern“, hatte er einige Tage vorher an den Bruder geschrieben, „so werde ich freilich für den ersten Augenblick ein wenig verlegen sein, was ich mit mir anfangen soll; aber ich hoffe gewiß, auch nur für den Augenblick“. Und doch — er war nicht mehr „der Vogel auf dem Dache“. Auf ihm ruhte die Sorge für die Kinder seiner Frau aus erster Ehe, mit peinlichster Gewissenhaftigkeit war er darauf bedacht, ihnen das Vermögen der Mutter ungeschmälert zu erhalten; auch fiel es ihm schwer, sich „von einer Bibliothek zu entfernen, die ihm zur Fortsetzung seines Streits unentbehrlich werden mochte“. Ein Brief an Elise Reimarus, die ihn ebenso herzlich als schonend gewarnt hatte, keinen übereilten Entschluß zu fassen, läßt uns den furchtbaren Druck ahnen, der damals auf ihm lastete. Am Tage nach der Absendung jenes Ultimatums schrieb er der Freundin, bei der allein er ein volles Verständnis für seine Lage zu finden hoffen konnte: „Ich bin mir hier ganz allein überlassen. Ich habe keinen Freund, dem ich mich ganz anvertrauen könnte. Ich werde täglich von hundert Verdrießlichkeiten bestürmt. Ich muß ein einziges Jahr, das ich mit einer vernünftigen Frau gelebt habe, teuer bezahlen. Ich muß alles, alles aufopfern, um mich einem Verdachte nicht auszusetzen, der mir unerträglich ist [daß er Vorteile aus dem Vermögen seiner Stiefkinder zöge]. Wie oft möchte ich es verwünschen, daß ich auch einmal so glücklich sein wollte als andere Menschen! Wie oft wünsche ich, mit eins in meinen alten isolierten Zustand zurückzutreten, nichts zu sein, nichts zu wollen, nichts zu tun, als was der gegenwärtige Augenblick mit sich bringt! Sehen Sie, meine gute Freundin, so ist meine wahre Lage. Haben Sie also bei so bewandten Umständen auch wohl Recht, daß Sie mir raten, bloß um einem elenden Feinde [Goeze] keine Freude zu machen, in einem Zustande auszudauern, der mir längst zur Last geworden? Ah, wenn er wüßte, dieser elende Feind, wie weit unglücklicher ich bin, wenn ich ihm zum

Possen hier aushalte! Doch ich bin zu stolz, mich unglücklich zu denken — knirsche eins mit den Zähnen — und lasse den Kahn gehen, wie Wind und Wellen wollen. — Genug, daß ich ihn nicht selbst umstürzen will!"

Unter solchen Stimmungen taucht plötzlich in einer schlaflosen Nacht wie ein Lichtstrahl der Gedanke an den alten Plan zu einem Drama „Nathan" vor ihm auf. Sofort entwirft er die Ankündigung und sendet sie — es ist der 11. August — an seinen Bruder; bedeutungsvoll datierte er sie auf den 8. August zurück, den Tag, an dem er jenes Ultimatum an den Herzog abgesandt hatte. „Noch weiß ich nicht, was für einen Ausgang mein Handel nehmen wird. Aber ich möchte gern auf einen jeden gefaßt sein. Du weißt wohl, daß man das nicht besser ist, als wenn man Geld hat, soviel man braucht; und da habe ich diese vergangene Nacht einen närrischen Einfall gehabt. Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals wohl nicht träumen ließ. Wenn Du und Moses es für gut finden, so will ich das Ding auf Subskription drucken lassen. Ich möchte zwar nicht gern, daß der eigentliche Inhalt meines Stückes allzu früh bekannt würde; aber doch, wenn Ihr, Du oder Moses, ihn wissen wollt, so schlagt das Decamerone des Boccaccio auf, Giornata I Nov. III. Melchisedech Giudeo. Ich glaube, eine sehr interessante Episode dazu erfunden zu haben, daß sich alles sehr gut soll lesen lassen und ich gewiß den Theologen einen ärgern Possen damit spielen will als noch mit zehn Fragmenten." — „Ich muß versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater, wenigstens noch ungestört will predigen lassen", bemerkte er, als er Elisen den Plan mitteilte (6. September).

Und nun ist es, als ob ein Bann von ihm genommen wäre. Der ganze Anlaß seiner Sorgen, das Verbot der Braunschweigischen Regierung, scheint ihn nicht mehr zu kümmern. Über die definitive Entscheidung des Herzogs vom 17. August: „daß er in Religionssachen so wenig hier als auswärts, auch

weder unter seinem noch anderen angenommenen Namen, ohne Genehmigung des Fürstl. Ministerii ferner etwas drucken lassen dürfe", verliert er kein Wort. Unbekümmert darum verfaßt er im September „der Notwendigen Antwort Erste Folge" und läßt sie während eines Besuches in Hamburg dort drucken; von Braunschweig geschah nichts dagegen.

Freilich drängten sich im Oktober wieder neue Sorgen an ihn heran. Die „weitläufige und kostbare Wirtschaft", die er namentlich seiner Stiefkinder wegen führen mußte, brachte ihn „oft in die größten Verlegenheiten". Von der Subskription auf seinen Nathan erhoffte er nicht viel „wenn seine Freunde für ihn nicht tätiger seien, als er selbst". „Aber wenn sie es auch sind, so ist vielleicht das Pferd verhungert, ehe der Hafer reif geworden." Er klagt dem Bruder, wie peinlich ihm der Gedanke sei, den Preis von den Subskribenten im voraus zu erhalten. „Denn wenn ich nun plötzlich stürbe? So bliebe ich vielleicht tausend Leuten, einem jeden einen Gulden, schuldig, deren jeder für zehn Thaler auf mich schimpfen würde. Und wozu auch? Geld bis zu Ostern brauche ich freilich, und die Sorge, es anzuschaffen, wird mich oft in einer Arbeit unterbrechen, in der man gar nicht unterbrochen sein müßte. Ich brauchte wenigstens 300 Thaler, um mit aller Gemächlichkeit einer Arbeit nachzuhängen, in welcher auch die kleinsten Spuren der Zerstreuung so merklich werden. Ich will gern alle Sicherheit geben, die ich jetzt zu geben imstande bin: meinen Wechsel; und wenn ich plötzlich stürbe, würde doch wohl auch noch so viel übrig sein, daß dieser Wechsel bezahlt werden könnte" (Brief vom 20. Oktober, 7. November). Der jüdische Kaufmann Moses Wessely, der mit Lessing in Hamburg verkehrt und 1772 Briefe über die Emilia Galotti veröffentlicht hatte, versprach Karl, seinem Bruder die Summe zu leihen. Indessen verging längere Zeit, bis dieser sie erhielt, sodaß er im Dezember in seiner Not sich noch an Braunschweiger Freunde wenden mußte.

> Das leidige, verwünschte Geld! . . .
> Das, wenn ich's habe, mir so überflüssig,
> Und hab' ich's nicht, so unentbehrlich scheint.

Dieser Seufzer Saladins kam aus Lessings eigener Brust — gerade im Dezember schrieb er den II. Akt! Das Spiel des Schicksals wollte es, daß er neben dem Glaubensstreit auch das äußere Hauptmotiv der Handlung, die Geldnot, selbst durchleben mußte. Man muß auch diese Umstände, unter denen der Nathan heranreifte, kennen, um die innere Freiheit zu ermessen, die sich über solche äußere Misere zu erheben wußte.

II. Entwicklung des Dramas.

„Vor vielen Jahren", sagt Lessing in jenem Brief vom 11. August, habe er sein Schauspiel entworfen. Wann dies geschah, können wir nicht mehr feststellen. Die dramatische Idee läßt sich bis in die Anfänge von Lessings Schriftstellerei zurückverfolgen. Schon 1750 notiert er in seinen „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" aus S. Werenfels' Rede zur Verteidigung der Schauspiele: „Selbst die Streitigkeiten unterschiedener Religionen können auf das nachdrücklichste darinne vorgestellet werden". 1754 brachte dann der 3. Teil der „Schriften" die Rettung des Cardanus, der 4. das Lustspiel „Die Juden" („Verfertiget im Jahre 1749"). Dort übersetzt er eine Stelle aus des Cardanus 11. Buche De Subtilitate, in der nacheinander der Götzendiener, der Jude, der Christ und der Mahometaner ihre Religion verfechten, und fügt, nachdem er die überzeugende Kraft der für das Christentum vorgebrachten Gründe nachdrücklich betont hat, selbst noch eine neue Gegenrede eines „rechtgläubigen Israeliten" und eines „Muselmannes, der eben der gelehrteste nicht zu sein braucht", hinzu. In den „Juden" führte er einen edelmütigen Vertreter dieses Volkes ein, um durch sein Handeln und Reden die gehässigen Vorurteile der Gebildeten und Ungebildeten zu widerlegen.

Befruchtend wirkten die Voltairischen Religionsdramen (vergl. Kap. 5). Auf die 1769 erschienenen Guèbres scheint die Sehnsucht des Derwisches nach diesen seinen Lehrern anzuspielen — aber einen Anhalt dafür, daß der Nathan erst nach dem Schauspiel Voltaires entstanden sei, gewinnen wir damit

doch nicht, denn in der noch erhaltenen Prosaskizze (vergl. Kap. III) ist der Schatzmeister noch kein Derwisch, und die bezeichnende Stelle fehlt. Doch scheint noch eine andere, bedeutsamere Spur uns in jene Zeit zu führen. Gerade 1769 hatte, wie ich oben (S. 310) erwähnte, Mendelssohn den Streit mit Lavater über die Wahrheit des Christentums und Judentums gehabt, im Januar 1770 war er dann vom Erbprinzen von Braunschweig aufgefordert, ihm die Gründe darzulegen, die ihn bestimmten, an seinem Glauben festzuhalten. Mußte diese Situation in Lessing, der den Boccaz genau kannte, nicht unwillkürlich die Erinnerung an die ganz ähnliche des Juden in der Novelle von den drei Ringen wachrufen? Wie einst Melchisedech vor Saladin, so stand hier Mendelssohn vor einem aufgeklärten Fürsten, plötzlich genötigt, eine Frage zu beantworten, die doch mehr einem flüchtigen und oberflächlichen Interesse, als tieferen Motiven entsprungen war. Auch diesmal war der Jude in einer heiklen Lage, einerseits genötigt, offen seinen Glauben zu vertreten, anderseits aber auch jeden Anstoß zu vermeiden. Und auch Mendelssohn war wohl geübt in der Kunst, vorsichtig alle Spitzen abzubiegen. — Zu diesen äußeren Analogien traten noch wesentlichere innere Beziehungen. Wir werden sehen, daß Lessings Nathan bei seiner Ausdeutung der Parabel mehrfach in die Gedankengänge Mendelssohns einlenkt (vergl. Kap. 6, besonders unter C).

In die Novelle von den drei Ringen, die, wie Lessing wiederholt ausspricht, den Ausgangspunkt der Erfindung bildete — ich komme auf den Inhalt in Kap. VI genauer zurück — hat er noch einige Züge aus Giornata X Nov. III verflochten. Hier fand er einen Nathan, einen Mann aus edlem Hause, „so reich, daß niemand sich mit ihm vergleichen konnte", aber zugleich von einer märchenhaften Freigebigkeit, die selbst das eigene Leben herzugeben bereit ist. Nach ihm wurde der geizige und schlaue Jude Melchisedech umgetauft, nach seinem Vorbild begann die Umgestaltung seines Charakters, die von hieraus wie von selbst auf das Greisen-Ideal der Comédie larmoyante führte. Aus den traditionellen Motiven der letzteren ist auch

die „sehr interessante Episode“ gesponnen, die Lessing zu der Ringnovelle erfand (vergl. Kap. 4).

„Gleich nach seiner Zurückkunft von der (italienischen) Reise (Februar 1776) hatte er das Stück vollends aufs Reine bringen und drucken lassen wollen“. Jetzt, im August 1778 „hat er es nur hervorgesucht, weil ihm auf einmal beifiel, daß er nach einigen kleinen Veränderungen des Plans dem Feinde auf einer anderen Seite damit in die Flanke fallen könne.“ Am 7. November kann er dem Bruder melden: „Mit diesen Veränderungen bin ich nun zu Rande, und mein Stück ist so vollkommen fertig, als nur immer eins von meinen Stücken fertig gewesen, wenn ich sie drucken zu lassen anfing. Gleichwohl will ich noch bis Weihnachten daran flicken, polieren und erst zu Weihnachten anfangen, alles aufs Reine zu schreiben und à mesure abdrucken zu lassen, daß ich unfehlbar auf der Ostermesse damit erscheinen kann.“ Die einzelnen Stadien der Ausarbeitung verzeichnete er sich auf dem ersten Blatt des Prosa-Entwurfs. Danach wurde „zu versifizieren angefangen den 14ten Nov. 78“. Die Vollendung der einzelnen Akte verteilt sich ziemlich gleichmäßig auf die folgenden Monate. Er begann den II. am 6., den III. am 28. Dezember, den IV. am 2. Februar 1779, den V. am 7. März. Mitte April konnte er den Schluß zum Druck nach Berlin senden. Die ausgearbeiteten Stücke gingen, wie bei der Minna, zunächst stets zur Durchsicht an Ramler; seine sprachlichen und metrischen Korrekturen — es galt besonders die Ausmerzung der eingedrungenen Sechsfüßler — „hat er fast alle genutzt“.

Ursprünglich hatte Lessing zu seinem Drama „eine ziemlich starke Vorrede in petto“ (1. Dezember 1778). Er wollte darin u. a. „sich über seine neue Interpunktion für die Schauspieler, die Striche — — und Punkte . . .“ erklären, auf deren Beobachtung er bei der Drucklegung besonders gedrungen hatte. „Auch sollte noch ein Nachspiel dazu kommen, genannt Der Derwisch, welches auf eine neue Art den Faden einer Episode des Stücks selbst wieder aufnähme und zu Ende brächte.“ Da

aber der Umfang des Stückes größer wurde, als er bei der Aufforderung zur Subskription angenommen hatte, beschloß er im Januar beides für eine zweite Auflage aufzusparen. Am 19. März schwankte er noch, ob er nicht wenigstens eine kurze Vorrede hinzufügen solle — zwei Entwürfe dazu veröffentlichte sein Bruder aus dem Nachlaß — aber er blieb schließlich doch bei seinem letzten Entschluß. Noch im April hoffte er während des Sommers Zeit zu finden, den Derwisch auszuarbeiten. Er gedachte im Anhange zu diesem Stück oder in einer zweiten Ausgabe des Nathan „die fremden Wörter alle zu erklären."

Drittes Kapitel.

Das Szenar.

Weiße berichtet (Lessings Leben, her. v. K. G. Lessing I S. 69, vgl. oben S. 71): „Lessing hatte die Gewohnheit, seine theatralischen Arbeiten von Akt zu Akt und Szene für Szene aufs genaueste zu entwerfen und dann zu sagen, daß er sie fertig habe. Erst wenn er sie in Druck geben wollte, arbeitete er sie nach seinem Entwurfe langsam und mit vieler Bedachtsamkeit für die Presse, welches ihm nie leicht wurde, sondern die äußerste Anstrengung kostete". Wir finden diese Bemerkung beim Nathan bestätigt. Zufällig eröffnet sich uns hier ein tieferer Einblick in Lessings Art zu arbeiten: das Szenar, das er seiner Ausarbeitung zugrunde legte, hat sich, wie erwähnt, erhalten. Zu Anfang des November hatte er es, wie wir sahen, abgeschlossen; er glaubte damals mit seinem Drama vollkommen im Reinen zu sein und begann in unmittelbarem Anschluß an den Entwurf sogleich die Versifikation. Und doch, wie weit entfernte er sich davon während der Ausarbeitung!

1.

Lessing hat für das Szenar ein Quartheft von 38 halbgebrochenen Seiten benutzt. Auf der inneren Hälfte der Seiten 3 bis 34 zeichnete er sich kurz den Inhalt der einzelnen Szenen auf; auf

dem Rande begann er dann bereits Bruchstücke der dialogischen Ausführung hinzuwerfen. Abgesehen von Szene 1, die sich über Seite 3 und 4 hinzieht, hat er für jede Szene eine neue Seite genommen. Man kann daraus schließen, daß er zuerst diese Szenenskizze, nach einem älteren Konzept, fortlaufend eintrug. Die Dialogisierung begleitet diesen Grundstock des Entwurfs mit abnehmender Ausführlichkeit und wiederholt ganz aussetzend bis Akt IV Sz. 4; nur zum Schluß von Akt IV und V findet sich dann noch ein kürzeres Fragment. — Recha heißt im eigentlichen Szenar mit einer Ausnahme durchweg Rahel. Ebenso war Daja zunächst Dina genannt; erst auf der Rückseite des Titelblattes notierte sich Lessing: „Für Dinah lieber Daja. Daja heißt, wie ich aus den Excerptis ex Abulfeda, das Leben des Saladin betreffend, beim Schultens (Vita et res gestae Saladini . . . ex mscr. arabicis ed., Lugd. Bat. 1732) S. 4 sehe so viel als Nutrix, und vermuthlich, daß das spanische Aya davon herkömmt" u. s. w.

Aus jenem Verfahren Lessings bei der Niederschrift der Szenen und aus dem Namenswechsel läßt sich nun deutlich erkennen, daß er erst verhältnismäßig spät an dem Wendepunkt des Dramas, noch eine tiefgreifende Änderung des Planes vornahm. Sie betrifft Akt IV, Sz. 6 bis 8. Auf Seite 28 des Entwurfs steht:

6.

In Nathans Hause. Dinah gesteht ihm, daß sie Curden entdeckt habe, daß Rahel eine Christin sey, weil sie dieses für die beste Gelegenheit angesehen, sie wieder aus seinen Händen unter ihre Re-
5 ligionsverwandte zu bringen. Nathan hierüber höchst mißvergnügt. Daja ab.

7.

[*Unleserliche Korrektur.*]

[N. Was ist zu Diensten lieber Bruder? *gestrichen.*]
10 Nathan und der Klosterbruder.

8.

Der Tempelherr und Nathan.

Nathan, wir haben einander verfehlt. Ich komme von Saladin

und er will, daß wir beyde vor ihm erscheinen sollen. Ist es Euch
15 gefällig mich zu ihm zu begleiten.

Dann folgt auf den beiden folgenden Seiten:

29] 7.

Sittah schickt, die Rahel abzuhohlen. Der Patriarch schickt Nathan zu beobachten; worunter der Layenbruder sein kann.
Sittah läßt Recha zu sich entbiethen, zu sich laden.

20 30] 8.

Curd kömmt auf dieses Lermen dazu; und tröstet den Nathan, etwas spöttisch. Saladin sey sein Freund, und wolle ihn vielleicht nur zwingen ebenso gut zu handeln, als er spreche. Nathan erkundiget sich nebenher und gewandtsweise nach Curd näher und wird in seinem
25 Argwohne bestärkt, daß Curd Rahels Bruder sey. Sie wollen beyde zum Saladin.

Offenbar hat Lessing auch hier auf S. 28 ursprünglich nur die erste Skizze von Sz. 6 niedergeschrieben und daran unmittelbar auf Seite 29. 30 die Skizze von Sz. 7 und 8 geschlossen. Dagegen sind die Skizzen der beiden letzteren Szenen auf S. 28 später nachgetragen, um in der Ausführung den ersten Entwurf zu ersetzen. Der Zusatz beginnt bereits am Schluß von Z. 6 mit „Daja ab"; der neue Name tritt hier ganz unvermittelt neben den alten in Z. 2. Aus der S. 29 Z. 18 erst beiläufig angedeuteten Möglichkeit, den Laienbruder hier einzuflechten, ist die neue Sz. 7 auf S. 28 erwachsen: „Nathan und der Klosterbruder". Was dann von der ursprünglich geplanten Sz. 7 noch übrig blieb, faßte Lessing S. 29 Z. 20 noch einmal kurz zusammen: „Sittah läßt Recha zu sich entbieten"; es ist bezeichnend, daß bei dieser neuen Formulierung nun der jüngere Name für den in Z. 17 unmittelbar vorhergehenden älteren „Rahel" eintritt.

Auch in den Dialogpartien auf dem Rande lassen sich ältere und jüngere Schichten unterscheiden. Der Name Daja bringt in Akt 1 vereinzelt ein in Sz. 1. 2. 4. 6, jedesmal am Schluß der Szene. Für die spätere Entstehung der Daja-Partie von Sz. 2 gibt es noch einen zwingenderen Beweis. Auf den leeren Schlußseiten des Entwurfes notierte sich Lessing einige historische

Angaben aus Marins „Geschichte des Sultans Saladins", die meist erst zuletzt bei der Ausarbeitung Verwendung fanden. Nur eine ist bereits in der Dialogskizze des Entwurfs verwertet und zwar in jenem Schluß von Sz. 2: „Die Kreuzbrüder streuten oft aus, daß sie Engel in weißen Kleidern . . . hätten vom Himmel herabkommen sehen."

Am Schluß des IV. Aktes ist, wieder nur am Rande und ohne jeden ersichtlichen Zusammenhang mit der Handlung der Szene, Nathan die Äußerung in den Mund gelegt: „Ist sie darum weniger Christin, weil sie bis in ihr 17. Jahr in meinem Hause noch kein Schweinefleisch gegessen." In ihrer fast cynischen Gleichgiltigkeit gegen die religiösen Satzungen des eigenen Volkes paßt sie wenig zu dem Charakter Nathans, wie er später in dem Drama vertieft, ja verklärt wurde; sie ist daher hier mehr humoristisch gewendet und Saladin gegeben (IV, 4 a. E.).

Erst in dem sehr kurz und rasch skizzierten V. Akte finden sich bereits im Szenar selbst die religiösen Anschauungen angedeutet: Sittah und Saladin sollen im Gespräch mit Rahel zu ihrer Freude ersehen, daß sie von Nathan nicht im jüdischen Glauben, sondern in der natürlichen Religion erzogen ist.

2.

Abgesehen von dem Emir Mansor und den Mameluken, die mit der ganzen Episode zum Beginn von Akt V in dem Entwurf noch fehlen, sind hier bereits alle Rollen des Dramas gegeben. Dina (Daja) ist viel gröber als komische Alte gezeichnet. Neben ihrer Bekehrungssucht drängt sich ihr Eifer, Rahel einen Mann zu verschaffen, stärker hervor. Der Tempelherr sollte sie im eigentlichen Szenar am Schlusse von Akt I „als eine Kupplerin abfertigen", aber Dina ihm die Antwort nicht schuldig bleiben: sie „zweifelt ob er ein Mann sey. Ein Ordensmann ein halber Mann!" In dem Dialogfragment, in dem sie bereits als Daja erscheint, sind die Derbheiten auf den

Tempelherrn beschränkt. Er spinnt hier die Bemerkung, die er im Drama nur vor sich hinspricht, daß „Mönch und Weib und Weib und Mönch des Teufels beide Krallen sind“, zu einem längeren derben Witzspiel mit ihr aus, nennt sie geradezu „Vettel“ und fragt: „Aber was giebts Neues, Mutter? Du wirst mir doch nicht immer die nehmliche antragen?“

Die Rolle, die Al Hafi im Entwurf spielt, verrät noch deutlich, daß er ursprünglich ganz abstrakt, nur als eine Hilfskonstruktion, gedacht war, um die Begegnung zwischen Saladin und Nathan zu motivieren. Er ist hier noch ein namenloser „Schatzmeister“ des Sultans, der bei Nathan „immer offene Kasse gefunden“ hat, wenn die Mittel seines Herrn erschöpft waren. Er hat nur die zwei Szenen, die sein Zweck im Drama zu erfordern schien: eine (Akt I Sz. 3), in der er bei Nathan wieder Geld leihen will, aber abgewiesen wird, und eine andere (Akt II Sz. 2), in der er Saladin von diesem Mißerfolg berichtet und ihn auf Nathans Persönlichkeit neugierig macht. Genauer ausgeführt ist die erste Szene. Nathans Weigerung wird im Szenar dadurch begründet, daß er nicht die Hälfte der Schulden, die er zu Bassora einkassieren wollte, einbekommen und jetzt noch eine große Schuld — er meint seine Verpflichtung gegen den Tempelherrn — abzutragen habe; das letztere Motiv allein wird in dem Drama erwähnt, aber in etwas anderem Sinne und in die Unterredung mit dem Sultan (III, 7 a. E.) verlegt. In dem Dialogfragment hat dann die Gestalt des Schatzmeisters bereits etwas deutlichere Umrisse angenommen. Er begrüßt den Nathan schmeichelnd im Ton des Orients mit blumenreichen Wendungen — welcher Gegensatz zu der raschen pointierten Bildersprache des späteren Derwisches! — und möchte Nathan vor der neuen Anleihe bewahren. In der Dialogskizze zur zweiten Szene findet sich bereits die spöttische Bemerkung Saladins: „Ich wußte nicht, daß ich einen so erleuchteten Sophi zu meinem Schatzmeister hätte“ — man sieht, er beginnt jetzt in ein bestimmtes orientalisches Kostüm zu schlüpfen, freilich ein solches, das ihm nur halb paßt.

Wie wenig verraten doch alle diese ersten Ansätze zu einer schärferen Charakterisierung noch von dem ganz individuellen Bilde. das uns dann im Drama entgegentritt! (Vergl. Kap. 9, II 2).

3.

Die Entwicklung der Handlung ist bis zum Schlusse von Akt III im Entwurf fast genau so vorgezeichnet, wie sie nachher im Drama sich vollzieht. Von Akt IV an aber schlägt sie einen wesentlich anderen Gang ein, wenn auch die Reihenfolge der ersten sechs Szenen dieselbe ist.

Auf ein einleitendes Gespräch des Tempelherren mit dem Klosterbruder folgt auch hier die Szene mit dem Patriarchen. Aber während im Drama der Tempelherr, sowie er den Charakter des letzteren durchschaut, von seinem Entschluß, ihm Nathans Verhältnis zu Recha zu entdecken, absteht und den Fall nur als „eine Problema, eine Hypothes'" vorträgt, läßt er sich im Entwurf von seiner Leidenschaft für Recha und seinem Groll über Nathans Weigerung dazu hinreißen, dem Patriarchen nicht bloß das Geheimnis mitzuteilen, sondern ihm auch seine Liebe zu dem Mädchen zu verraten. Man kann vielleicht daraus schließen, daß hier in dem Patriarchen, zu dem noch kein Goeze Modell gestanden hatte, weniger der Glaubensfanatismus als die rücksichtslose Herrschsucht der Kirche gezeichnet werden sollte. Dem würde es entsprechen, daß er dem Tempelherrn den Besitz der Geliebten und Absolution von seinem Gelübde durch den Papst verheißt, falls er sich wieder ganz dem Dienste der Kreuzfahrer widmen wolle. „Kurd sieht, daß es auf völlige Verrätherey hinausläuft, wird unwillig und beschließt, sich an Saladin selbst zu wenden."

Der Mittelpunkt der nächsten Szenenreihe (2—4), die im Palast des Sultans spielt, ist auch im Entwurf die Unterredung Saladins mit dem Tempelherren, wobei dieser voller Erbitterung Nathans räselhafte Handlungsweise erzählt. Aber es kommt hier nicht zu einer inneren Umkehr durch ein strafendes: „Ruhig, Christ!" Saladin ermahnt ihn nur, den Patriarchen aus dem Spiele zu lassen, und verspricht ihm, selbst die Sache zu unter-

suchen. In den dieses Gespräch einrahmenden zwei Szenen zwischen Saladin und Sittah wird erst in einem späteren Dialogfragment wohl die Ähnlichkeit des Tempelherrn mit Saladins Bruder erwähnt (von der auch sonst der Entwurf noch nichts weiß), aber auf eine Verwandtschaft nirgends hingedeutet. Dafür knüpft der Dichter hier ein anderes Band zwischen ihm und der Familie des Sultans an: Sittah verrät am Schluß „nicht undeutlich, wie sehr ihr Curd gefallen."

In den Schlußszenen (6—8) zieht der Entwurf folgerichtiger als das Stück die dramatischen Konsequenzen der beiden vorhergehenden Teile des Aktes. In der 6. Szene sollte zunächst Dinas Geständnis, daß sie dem Tempelherren Rahels christliche Geburt verraten habe, die Stimmung vorbereiten, indem dadurch Nathan mit Besorgnis erfüllt, die Erwartung des Zuschauers gespannt wurde. Die Szene ist bei der Bearbeitung ihres eigentlichen Inhaltes entleert und zu einem bloßen komischen Intermezzo geworden. Dann scheint in der 7. Szene von den beiden Seiten, an die sich der Tempelherr gewandt hatte, gleichzeitig das Verhängnis über Nathans Haupt sich zusammenzuziehen: Rahel wird in den Palast des Sultans geholt, und der Patriarch schickt seine Späher. Lessing warf, wie ich oben S. 330 anführte, hier erst beiläufig den Gedanken hin, daß hierzu vielleicht auch der Klosterbruder zu verwenden sei. — Endlich sollte in der letzten Szene des Aktes mitten in dem Lärmen noch der Anstifter des Unheils, der Tempelherr, erscheinen, um den Erfolg seines Werkes zu sehen. Auch jetzt ist er aber noch weit entfernt von einer Reue über seine Tat. Im Gegenteil, höhnisch tröstet er Nathan über die Abholung Rahels: aus Freundschaft wolle wohl der Sultan „ihn nur zwingen, ebenso gut zu handeln, als er spreche".

Aber der Höhepunkt der Verwicklung enthält auch hier bereits die ersten, allerdings noch dunkeln Andeutungen ihrer Lösung: gerade in diesem Gespräch mit dem Tempelherren wird durch unauffällige Fragen Nathan in seinem Verdacht, daß jener Rahels Bruder sei, bestärkt. Beide wollen zum Sultan.

Der V. Akt sollte rasch die Lösung bringen. Die ersten 5 Szenen fehlen noch; wir treten gleich in das Seraglio der Sittah. Die beiden Einleitungsszenen entsprechen Sz. 6 und 7 des Dramas. Der Abschluß der Handlung, der später in eine Szene (8) zusammengefaßt wurde, baut sich hier in zwei Szenen auf. Szene 3, in der zunächst nur Nathan erscheint, retardiert durch seine den Anwesenden ganz unbegreifliche Weigerung, Curd die Hand Rahels zu geben. Erst als dieser in Sz. 4 selbst eintritt, erfolgt die Enthüllung. Aber nicht zufrieden mit der rührenden Wiedervereinigung der beiden Geschwister fügt hier Lessing noch ein fröhliches Nachspiel hinzu: Es ergibt sich, daß Curd aus dem Geschlechte der Fürsten von Antiochia stammt, Saladin verleiht ihm die Würde seiner Vorfahren wieder und gibt ihm außerdem als Ersatz für die in eine Schwester verwandelte Geliebte die Hand der — „errötenden" Sittah! Es ist der Schluß des Fils naturel, wo ja auch Dorval statt der Rosalie, in der er ahnungslos die Schwester geliebt hat, die tugendsame Constanze erhält (oben S. 52). Für die Leser des 18. Jahrhunderts wäre dieser rührend-heitere Ausgang mindestens nicht verblüffender gewesen, als es für uns in unserer Jugend war, wenn der brave Anton Wohlfahrt am Schluß von „Soll und Haben" für seine Jugendgeliebte mit der Schwester des Chefs, die dem Bruder auch lange Jahre den einsamen Haushalt geführt hat und durchaus als alternde Jungfrau uns vor Augen stand, abgefunden und zum Sozius erhoben wird.

Überblicken wir noch einmal die ganze Handlung! Es sind die Grundlinien zu einem rührenden Lustspiel, die dieser Entwurf zum Nathan zeichnet. Eine romanhafte Familiengeschichte, in die seltsam der Zufall hineinspielt, thut sich vor uns auf. Der Bruder entbrennt in verhängnisvoller Liebe zu der unbekannten Schwester; von Leidenschaft betört, weiht er ihren Wohltäter dem anscheinend sicheren Verderben; schon beginnt die Verfolgung von Seiten des Patriarchen, an den er ihn verriet; verblendet triumphiert er über seinen Erfolg. Da mit einem Schlage tritt durch eine Entdeckung, die halb das Spiel des

Zufalls, halb die Klugheit des gütigen Alters herbeiführt, gleichzeitig die äußere und die innere Lösung ein. Die Gegenhandlung, die eben erst so energisch einsetzte, steht mit einem Male still, der jugendliche Held ist ohne inneren Kampf und vorhergegangene Läuterung plötzlich umgewandelt und erhält zum Lohne mit der wiedergefundenen Schwester eine Braut und eine Fürstenkrone!

Erst unmittelbar vor der Ausarbeitung beginnt Lessing wie der Entwurf erkennen läßt, die Handlung zu verinnerlichen. Er sah ein, daß vor allem die Peripetie einer tieferen Motivierung bedürfe. So ersetzte er das lärmende Finale des IV. Aktes durch das stille Zwiegespräch zwischen Nathan und dem Klosterbruder. Er gewann damit eine Szene, in der zunächst die Vorgeschichte weit zurückverfolgt und ein Einblick in die innere Entwicklung Nathans gegeben werden konnte. Sodann knüpfte diese Szene unmittelbar an die Voraussetzungen, auf denen der Hauptcharakter ruht, durch die Selbstüberwindung Nathans die entscheidende Tat. Auch in dem Charakter des Tempelherrn hat er dann eine innere Entwicklung durchzuführen gesucht — der Entwurf verrät noch nichts davon. Wir werden sehen, wie stark auch auf alle diese Umgestaltungen die Motive und die Technik der Comédie larmoyante wirkten. Endlich hat Lessing ihn, um den lustspielartigen Ausgang abzuschwächen, zu einem Neffen Saladins gemacht. Zugleich erhielt dadurch die Tendenz des Dramas ihre letzte Spitze: wie durch den Zufall die Glieder einer Familie getrennt und in den verschiedensten Religionen aufgewachsen sind, so finden sie sich nun wieder in neuer Einheit zusammen.

Viertes Kapitel.

Der Zusammenhang mit der Rührkomödie.

Wir sahen: als eine Rührkomödie war das Drama ursprünglich gedacht, als eine Rührkomödie, wie sie Lessing stets nur gelten lassen wollte (vgl. oben S. 82), in der auch das komische Element zu seinem Rechte kam. Der Gedanke lag nahe, gerade ein solches

Drama im Kampf für seine religiösen Ideen zu benutzen. Hatten doch schon Diderot und Voltaire es zum Vehikel der sozialen und moralischen Aufklärung gemacht (oben S. 53 fg., 58., 65). Keine Gattung schien so geeignet, alle Waffen von der Rührung bis zum Spott zu entfalten, keine sich so leicht dem Geschmack des breiteren Publikums anzupassen.

I. Das Milieu.

Den Mittelpunkt der Handlung bildet ein reiches Kaufmannshaus. Es ist der Schauplatz, auf dem die Rührkomödie immer heimischer geworden war. Von den Anfängen einer realistischeren Milieuschilderung bei Diderot ist Lessing hier allerdings wieder zu der bequemeren Manier der älteren Komödie zurückgekehrt. Er begnügt sich, die Verhältnisse des „Herrn Nathan" (IV, 7) in ein paar charakteristischen Zügen anzudeuten, aber sie genügen, um den Eindruck einer festgegründeten, weithin tätigen und doch behaglichen Existenz zu geben, die — wie fast immer in der Comédie larmoyante — unter harten Kämpfen und schmerzlichen Entsagungen geschaffen ist.

Allerdings geht Lessing dadurch über seine Vorgänger hinaus, daß er den Schauplatz erweitert, ja uns aus der Enge des Bürgerhauses sogar in den Palast des Sultans führt. Aber auch hier tun sich uns doch, von einigen flüchtigen Ausblicken auf die politische Lage abgesehen, nur Familienszenen auf, und der ganze Zuschnitt des Lebens, die ganze Haltung der Personen, der Ton des Verkehrs, das alles ist rein bürgerlich und erinnert auch nicht von ferne an einen orientalischen Fürstenhof! Man empfindet das doppelt lebhaft bei der jetzt gerade auf besseren Bühnen leider üblich gewordenen verschwenderischen Ausstattung dieser Szenen. Vor allem die Rolle, die „Tante" Sittah spielt, bringt einen fatalen Zug von „Gemütlichkeit" in das Bild. Ja die Szene, wo der Sultan beim Schachspiel mit ihr plaudert, erinnert zwar zunächst an das Triktrak zu Anfang des Père de famille, leise aber auch an die Kaffeeszenen der Sächsischen Komödie.

Vor allem die Personen des Dramas können ihre Verwandtschaft mit denen der Rührkomödie nicht verleugnen. Alle sind im Grunde, so heftig sie sich auch zum Teil gebärden, im Kern ihres Wesens durchaus „edel, hilfreich und gut." Natürlich sind sie — abgesehen von Nathan — nicht frei von Fehlern, aber es sind doch im Grunde bei allen nur leichte menschliche Schwächen, die ihnen anhaften, und sie wurzeln nur in einem vorübergehenden Irrtum, einer Unklarheit oder Unbesonnenheit, nicht im bösen Willen; daher werden sie auch rasch bereut und verziehen. Selbst die alte Daja meint es eigentlich herzlich gut mit ihrer Recha. Sie hat sich mit mütterlicher Liebe des verwaisten Kindes angenommen und bleibt deshalb, auch nachdem sie in ihrer Engherzigkeit das Geheimnis des Vaters verraten hat, für sie die „gute, böse Daja" (V, 6). — Um so dunkler hebt sich von dieser Umgebung der Patriarch als die einzige bête noire ab — wie der böse Komtur im Père de famille.

Leider ist mit dieser Anlage der Charaktere auch ein Hauch der lauen und weichlichen Atmosphäre der Rührkomödie in Lessings Drama eingedrungen. Die Personen sind nicht bloß durchweg brav und tugendhaft, sie reden auch ein bischen viel von Tugend und bewundern sie aneinander in einer Weise, die uns heute widersteht. Nathans Weisheit und Güte wird zwar nicht so pathetisch, aber kaum minder unermüdlich gepriesen als die Tugend Dorvals (vergl. oben S. 53). Saladin tauscht mit dem Tempelherren um die Wette Komplimente aus. Der Ton, mit dem er ihn (IV, 4) empfängt:

> Ein paar Hände mehr,
> Die gönnt' ich meinem Feinde gern. Allein
> Ihm so ein Herz auch mehr zu gönnen, fällt
> Mir schwer. Ich habe mich mit dir in nichts
> Betrogen, braver junger Mann! Du bist
> Mit Seel' und Leib mein Assad,

zieht sich durch die ganze Unterredung hindurch und hallt noch wieder in dem auffallend trivialen Ausruf des Entzückens, nachdem jener gegangen ist:

Gelt, Sittah? Muß mein Assad nicht ein braver,
Ein schöner junger Mann gewesen sein?

Saladin ist „sich selbst zu loben auch nicht faul“ (II, 1):

Ich hätte gern den Stillestand aufs neue
Verlängert; hätte meiner Sittah gern,
Gern einen guten Mann zugleich verschafft.
Und das muß Richards Bruder sein: er ist
Ja Richards Bruder .... Wenn unserm Bruder Melek
Dann Richards Schwester wär' zu teile worden:
Ha! welch ein Haus zusammen! Ha, der ersten,
Der besten Häuser in der Welt das beste! ...

Die Art, wie er hier an seine hochfliegenden Absichten einen Heiratsplan für Sittah knüpft, mutet uns recht bürgerlich-prosaisch an. Wenn vollends Sittah später zu Recha sagt, daß sie „schier ihr Mütterchen sein könne“ (V, 6), so fällt von der dadurch bedingten Auffassung der ganzen Rolle auf diesen Heiratsplan ein etwas komisches Licht.

Vor allem aber wird mit Rechas holder Unschuld ein förmlicher Kultus getrieben, der mitunter geradezu in ein süßliches Getändel ausartet. Als sie ihrem Vater erzählt, ein Engel habe sie gerettet, bemerkt dieser ihr ins Angesicht:

Recha wär' es wert
Und würd' an ihm nichts Schön'res sehn, als er
An ihr!

eine Schmeichelei, die das liebe Kind sofort „lächelnd“ zurückgibt:

Wem schmeichelt Ihr, mein Vater? wem?
Dem Engel oder Euch?

Als sie zum Schluß in Sittahs Harem geführt ist, zerfließt auch diese in offener Bewunderung der Tugenden ihres Schützlings:

Was freu' ich mich nicht deiner, süßes Mädchen!
..... So jung! so klug! so fromm!
Was du nicht alles weißt! nicht alles mußt
Gelesen haben!

ein Lob, das die kleine Naive sofort bescheiden selbstbewußt mit einem hübschen Kompliment für Sittah abzulehnen versteht:

Ich gelesen? — Sittah,
Du spottest deiner kleinen albern Schwester.

Ich kann kaum lesen . . . . Sicher hat
Auch Sittah wenig oder nichts gelesen! . . .
Sie ist so schlecht und recht, so unverkünstelt,
So ganz sich selbst nur ähnlich.

II. Die Rollen.

Der Einfluß der Comédie larmoyante auf den Nathan beschränkt sich nicht bloß auf den Grundcharakter des Dramas, er hat auch seinen Aufbau und Ausbau bis ins Einzelne bestimmt.

Die vier Hauptcharaktere fügen sich in feste Rollenfächer des Rührstücks (vergl. oben S. 39, 42. 52 u. ö.). Neben das unschuldige, sinnige und sittsame Mädchen tritt der feurige Jüngling, der bei dem edelsten Streben doch durch das leidenschaftliche Ungestüm der Jugend sich zur Unbesonnenheit hinreißen läßt. Als Schutzgeister umgibt sie das Paar der würdigen Greise — über Saladins Alter vergl. Kapitel 8, I, 2 —, beide sind, wie es die literarische Tradition will, ohne Gattin, beide in Kampf und Leiden geprüft (vergl. besonders S. 59), beide voll ruhiger Güte und Weisheit. In dem Entwurf des Dramas war, wie wir sahen, neben Recha noch die dort wesentlich jünger gedachte Sittah als das gereifte Weib gestellt, ebenso wie die junge Witwe Constanze neben die kindlichere Rosalie im Fils naturel.

Aber während die Charakteristik bei La Chaussee und Diderot im wesentlichen in den allgemeinen Umrissen, die durch die typischen Unterschiede des Alters und Geschlechts gegeben sind, stecken bleibt, hat Lessing die einzelnen Gestalten, wenn auch in sehr ungleichem Maße und im allgemeinen viel flüchtiger als in seinen früheren Dramen, individuell entwickelt. Schon dadurch daß er in ihnen bestimmte Stufen der religiösen Aufklärung verkörperte, hat er sie schärfer differenziert. Freilich war mit dieser Abstufung die Gefahr einer abstrakten Konstruktion verbunden, und ganz ist Lessing dieser Gefahr nicht entgangen: die Gestalten machen überwiegend den Eindruck des Beabsichtigten und Gemachten; man merkt ihnen an, daß sie — abgesehen

von Nathan selbst — nicht aus dem tiefsten Lebensgrunde der Persönlichkeit heraus erschaffen sind; es fehlt ihnen allen das Zwingende, Hinreißende und innerlich Überzeugende. Sie sind daher mehr ein dankbarer Stoff für die gedankenmäßige Rekonstruktion, als für die lebendige Nachschöpfung auf der Bühne. Immerhin ist es Lessing gelungen, den Mangel an wirklichem persönlichen Leben bis zu einem gewissen Grade dadurch zu ersetzen, daß er jene zunächst wesentlich verstandesmäßig erfundenen Typen mit einzelnen scharf charakteristischen und mit sicherem Blick für das theatralisch Wirksame gewählten Zügen ausstattete. Seine Charakteristik griff dabei zum Teil zurück auf die Mittel der älteren Komödie und suchte die Individualität mit Vorliebe in anekdotenhaften Einzelheiten, in den stark unterstrichenen Wunderlichkeiten, Ecken und Schroffheiten zu zeichnen.

Am wenigsten Physiognomie zeigt Recha. Sie ist empfindsam und altklug, wie die vermeintlichen Naiven der Comédie larmoyante zu sein pflegen, nur daß bei ihr diese Eigenschaften, wo sie, der Tendenz des Stückes entsprechend, auf das religiöse Gebiet übergreifen, noch befremdlicher wirken. Ihr Verhältnis zu Nathan ist ebenso gedacht wie das der Cenie zu ihrer Erzieherin in dem von Lessing bewunderten Drama der Graffigny (oben S. 44).

Mit reicherem Leben ist die Rolle des Tempelherrn erfüllt. Zwar die Erziehung, die er wie alle die jeunes hommes à l'épreuve in der Rührkomödie durchmachen muß, nimmt rasch ihren normalen Verlauf und geht nicht gerade tief; größere Krisen darf man bei dem „braven jungen Mann" nicht erwarten. Aber wie seine Entwicklung unter ganz bestimmten historischen und persönlichen Verhältnissen gedacht ist, so wird sie auch diesen Voraussetzungen entsprechend konsequent durchgeführt. Freilich denkt und empfindet er dabei so, wie ein Mensch des 18. Jahrhunderts unter solchen Lebensbedingungen und Erfahrungen denken und empfinden mochte; sich in den Geist des Zeitalters der Kreuzzüge zu versetzen, lag jener Zeit noch völlig fern. — Außerdem hat Lessing das jugendliche Ungestüm des

Charakters ins Komische zu schattieren gesucht. In ihm soll der „plumpe Schwab“, der „deutsche Bär“ (I, 6; sprichwörtlich: ours allemand) zum Vorschein kommen. Die Darstellung auf der Bühne erliegt nur zu leicht der Versuchung, die Absichten des Dichters durch zu starken Farbenauftrag zu überbieten.

Die Rolle Saladins hat Lessing zu der des aufgeklärten Fürsten erheben wollen. Aber die Handlung des bürgerlichen Dramas zeigt ihn ausschließlich auf die Sphäre des Hauses beschränkt, und aus der Maske des orientalischen Sultans schaut alle Augenblicke ein guter alter Onkel Lysimond oder Theodon hervor.

Dagegen ist es Lessing gelungen, in Nathan den Typus des erfahrenen, milden und gütigen Greises, der in der Comédie larmoyante sich immer klarer herausgebildet hatte und — namentlich durch Diderots Père de famille — in den Mittelpunkt der Handlung gerückt war (vergl. oben S. 25, 42, 59), mit den höchsten sittlichen und religiösen Ideen der Aufklärungszeit zu durchdringen. Wir bewundern die sorgfältige Detailmalerei, mit der der Dichter in dieser Gestalt sein Ideal reich und fein nach allen Seiten auszugestalten gesucht hat; wir staunen über die Fülle von Beziehungen, in die er ihn zur Welt gesetzt hat, um so dies Ideal als eine lebensvolle und lebenüberwindende Kraft empfinden zu lassen. Zum ersten Male hatte damit ein deutscher Dichter wieder das Höchste erreicht, was einem Dichter beschieden sein kann: eine Persönlichkeit zu schaffen, die vorbildlich und doch ganz menschlich den besten Gehalt der eigenen Zeit verkörperte und auf die Nachwelt brachte, die neben der poetischen auch bleibende historische Bedeutung gewann. Es ist bezeichnend für jene Zeit, daß sie gerade in einem Greis ihre Ideale im künstlerischen Abbild schaute! In der nächsten Generation beginnt sich die poetische Auffassung des Greises wesentlich zu wandeln. In der Geniezeit wird er nicht bloß fast ausnahmslos als ehrwürdig, sondern geradezu als „heilig“ hingestellt; aber er wird doch zugleich immer mehr zu einem wehmütig stimmenden Bild vergangener Größe und

Kraft, und an seiner Stelle rückt das neue Ideal des die höchsten Kräfte des Menschen in leidenschaftlichem Ringen und Kämpfen rastlos betätigenden Mannes in den Mittelpunkt des Dramas.

In den Nebenpersonen kommt, wie in der älteren Comédie larmoyante, das komische Element stärker zur Geltung. In Daja ist der alte komische Typus der Duenna durch den neuen Zug der religiösen Borniertheit nicht wesentlich umgestaltet. Unter allen Rollen des Dramas wirkt heute diese am meisten schablonenhaft; auch das beste Spiel vermag nicht hinter dieser eine Seele ahnen zu lassen. — In dem Patriarchen hat Lessing durch die lächerliche Häufung und Übertreibung der Äußerungen pfäffischer Herrschsucht und Unduldsamkeit eine Karikatur geschaffen und damit zugleich — ähnlich wie Voltaire in dem Frelon der Ecossaise, wenn auch nicht so gewaltsam und mit so handgreiflichen persönlichen Beziehungen — eine Satire auf einen literarischen Gegner in das Rührstück verflochten. — Neu und eigenartig sind die Figuren des Klosterbruders und des Derwisches.

III. Die Motive der Handlung.

In der Welt des Nathan ist ein wirklich tragischer Konflikt ausgeschlossen. Diese Menschen sind alle viel zu weich und gut, als daß die Leidenschaft sie zu rücksichtslosem Wollen hinreißen könnte, und die einzige bête noire, der Patriarch, erscheint ihnen gegenüber ohnmächtig. Der Ästhetiker Vischer verkannte gründlich diese Voraussetzungen des Dramas, wenn er jenen Konflikt hineinkonstruieren zu sollen und zu können glaubte. Anderseits legte auch D. Fr. Strauß in das Drama völlig fremde Stimmungen und Motive hinein, wenn auf ihn „die Fabel einen romantischen Eindruck machte", ja ihn daraus „etwas von dem Zauberhauch des Orients anwehte"! Sein Wort ist viel nachgesprochen, und doch haben wir im Nathan, nur leicht in orientalisches Kostüm gehüllt, eine der üblichen rührenden Familiengeschichten, wie sie Nivelle de la Chaussee zu erfinden liebte und seine Nachfolger sie ihm mit immer

künstlicheren Variationen nachzuerzählen gelernt hatten, und das „Romantische“ schrumpft vor der literarhistorischen Betrachtung zusammen auf jene alten romanhaften Motive, wodurch die Comédie larmoyante den Mangel an echter dramatischer Spannung in ihrer matten, nüchternen Welt zu ersetzen suchte. Ich muß hier die Andeutungen, die ich bereits bei der Besprechung des Entwurfes (in Kap. 3) gab, an der Hand des Dramas selbst weiter ausführen.

Wie gewöhnlich in jenen Stücken (vergl. oben S. 26. 40 42. 52) sind auch hier vor langen Jahren die Glieder einer Familie auseinander gerissen; der Vater ist in der Fremde verschollen, die Tochter bei einem freundlichen Greis als dessen vermeintliches Kind aufgewachsen. Nun wird im Drama der Sohn mit seinen Verwandten zusammengeführt, ohne sie zu kennen. Wie in der Melanide (oben S. 37) seinem Vater, so tritt er hier seinem Oheim mit den Waffen gegenüber. Wie im Fils naturel (oben S. 52), entbrennt auch hier der Bruder in Liebe zur Schwester. Wie in einer Schicksalstragödie scheinen sich die Fäden zu verschlingen. Aber nur einen Augenblick droht die Leidenschaft den Helden in Schuld zu stürzen. Wie Dorval u. a. findet er alsbald die Kraft zur Selbstbeherrschung und Selbstüberwindung, und der rasche und ungestüme Sinn wird von dem weisen Alter wieder auf die rechten Bahnen gelenkt. Und gleichzeitig wird durch eine allmählich vorbereitete und doch überraschend eintretende Anagnorisis auch die äußere Verwicklung glücklich gelöst (vergl. oben S. 40. 52): die Liebenden erkennen sich als Bruder und Schwester, die lange getrennte Familie findet sich wieder zusammen, und beide Generationen vereinigen sich zu einem rührenden Schlußtableau, wie es namentlich Diderot so hübsch zu stellen verstanden hatte. Ursprünglich sollte, wie wir sahen (S. 335), der Held nicht bloß in der Geliebten die Schwester, sondern auch in der ruhigen Sittah eine Braut finden, sodaß dann der Ausgang noch genauer dem des Fils naturel entsprochen hätte.

Auch in Nathan sind alle diese Irrungen und Leiden nur eine Prüfung, in denen die Personen ihre Tugend bewähren

oder die ihnen noch anhaftenden Schwächen und Mängel überwinden (oben S. 39. 53 u. ö.), auch hier folgt dem Bestehen dieser Prüfung der verdiente Lohn. Lessing hat diese Ideen noch schärfer herausgearbeitet, als selbst Diderot, er hat vor allem an Stelle des etwas verschwommenen Optimismus, der wohl gelegentlich sich des Waltens einer höheren Macht in dem wirren Spiel des Zufalls getröstete, einen festen, die Auffassung der menschlichen Geschicke bis ins einzelne durchdringenden Vorsehungsglauben gesetzt (vergl. Kap. 7, III).

Der Gang der Handlung in diesen Dramen bedingte eine analytische Komposition (vergl. S. 40). Auch der Nathan zeigt diese Technik. Die eigentliche Enthüllung hatten Vorgänger Lessings gern als den beruhigenden Abschluß der bewegten Handlung in der Form einer Erzählung gebracht; naturgemäß fiel sie gewöhnlich dem edlen Greise zu, der die verschlungenen Fäden der Vorgeschichte in seiner Person zusammenfaßt oder am schnellsten übersieht. Zum Teil hatten sie aber auch dramatisch wirkungsvoller auf dem Höhepunkt des Dramas das wesentlichste Stück der Enthüllung vorweggenommen: der Held selbst mußte das, lange still in seiner Brust bewahrte, schmerzliche Geheimnis eines scheinbar in sich befriedeten Lebens erschließen und zugleich entsagend sich in sein Schicksal ergeben. Man denke an die Bekenntnisse der Melanide, der Gouvernante, der Cenie. Beide Formen hatte u. a. Diderot im Fils naturel vereinigt. Lessing hatte, wie wir sahen, in seinem Entwurf ursprünglich die erste gewählt, dann aber durch Hinzufügung der Szene mit dem Klosterbruder den Weg Diderots eingeschlagen und mit dem Geständnis Nathans, das von tiefstem Leid und stiller Ergebung berichtet, die letzte, schwerste Probe der Selbüberwindung verbunden. Man mag darin einen dramatischen Mangel sehen, daß er hier durch die mit stärkster Einseitigkeit sich geltend machende Richtung des Rührdramas auf das Entsagende darauf geführt wurde, die entscheidende dramatische Tat des Helden in ein „Ich gehorche!", die höchste Kraft des Willens in den völligen Bruch des Eigenwillens zu legen. Aber anderseits: wie hat

Lessing doch in der Entwicklung dieses Motivs alle, auch Diderot, weit hinter sich gelassen, wie hat er es zuerst in seiner ganzen psychologischen und ethisch-religiösen Tiefe ausgeschöpft! (vergl. Kap. 7, II.)

Trotz des engen Zusammenhangs, in dem die Handlung des Nathan mit dem Rührdrama steht, ist Lessing doch auch hier seinem alten Prinzip treu geblieben, das Rührende mit dem Komischen zu verbinden (vergl. S. 81 u.). Natürlich tritt das letztere Element hier mehr zurück als in der Minna von Barnhelm.

Ich hob schon hervor, wie er in seiner Charakteristik durch ein komisches Zwielicht die etwas gar zu hellen Farben dämpfte, die blassen hob, die dunkeln milderte. Von den Gestalten aus, besonders von Nathans überlegenem Humor, dem gutmütigen Sarkasmus des Derwisches und der trockenen Laune des Klosterbruders fallen von selbst komische Schlaglichter auch auf die Handlung. Von den alten komischen Requisiten, den „Theaterstreichen", die in der Minna so fremdartig in die reale Welt des Dramas hineingriffen (oben S. 87), hat er hier ganz abgesehen — man müßte denn das Hauptmotiv, den Anschlag Saladins auf den Juden, der zu dem Charakter des Sultans, wie ihn Lessing umgestaltet hat, schlechterdings nicht mehr paßt, hierher rechnen. Auch selbständige komische Szenen, wie z. B. am Ende der beiden Hälften des I. Aktes, sind selten. Dagegen liebt es Lessing, die hochgradige Spannung oder tiefere Rührung durch kleine komische Intermezzi zu unterbrechen; selbst die ergreifendste Szene des ganzen Stückes (IV, 6) wird mit solchen retardierend eingeleitet. Mit Recht hat Lessing ein Motiv, das in dem Rührdrama nicht selten als höchst prosaischer Einschlag durch das bunte Gewebe der romanhaften Verwicklungen sich hindurchschlingt und namentlich am Schluß gern breit hervordrängt, ein Motiv, das für sein eigenes Drama schon durch die Novelle des Boccaccio als unvermeidlich gegeben war, wesentlich komisch behandelt: die leidige Geldfrage! Freilich hat er hier des Guten wohl etwas zuviel getan. Nachdem er erst in der Schachszene (II, 1. 2)

die Geldnot des mächtigen Sultans durch den Hinweis auf die Bemühungen der guten Sittah, die Bedürfnisse des Hofhalts von ihrem Spielgewinn und Nadelgeld zu bestreiten, beinahe auf das klein bürgerliche Niveau herabgezogen hat, steigert er umgekehrt den nachher eintretenden Überfluß fast ins Groteske, meinethalb ins Märchenhaft-Orientalische. Wenn zweimal der Goldstrom sogar sichtbar in Saladins Haus sich ergießt, wenn im IV. Akte Nathans Geldbeutel in langem Zuge „hereingetragen und auf den Boden gestellt werden", wenn sie im V. Akte noch immer an den Wänden stehen, während bereits von Ägypten her die zweite Hochflut des Goldes „in reichem vollem Schwalle" heranrauscht, dann möchten wir dem Dichter zurufen: Ach „wir haben Deiner Gaben Vollgemessen!"

Fünftes Kapitel.

Der Einfluß der Tragödie Voltaires.

I. Les Guèbres.

Wenn auch Lessing den Stoff wesentlich in der Manier des rührenden Lustspiels ausführte, der Gegenstand selbst und die damit verknüpfte Idee drängten ihn doch anderseits vielfach über den engen Kreis jener Gattung hinaus bis an die Grenzen des historischen Dramas, ohne daß er freilich die Höhe desselben erreichte. Die Novelle des Boccaccio versetzte ja aus dem Bürgerhause an den Hof Saladins und damit zugleich in bestimmte historische Verhältnisse, mochten sie auch noch so flüchtig angedeutet sein. Und statt einzelner ethischer Fragen, wie sie Diderot in dem Rahmen des bürgerlichen Dramas zu behandeln gelehrt hatte, war hier eine Frage aufgeworfen, die nicht bloß alle anging, deren Konsequenzen auch weit über das Gebiet des Privatlebens hinausreichten.

Einen Vorgänger in dieser Erweiterung des Rührstücks hatte Lessing an Voltaire. 1769, also wenige Jahre bevor er den

Nathanplan entwarf, waren Les Guèbres ou la tolérance erschienen. Es ist kein Zweifel, daß dieses Drama stark auf den Nathan eingewirkt hat. Ja eine Stelle klingt fast wie eine Anspielung darauf. Wenn der Derwisch (II, 9) aus dem Gewühl der Welt zu „seiner Ghebern" flüchten will, was hätte dieser Hinweis auf die Anhänger der Religion Zoroasters für eine Bedeutung gehabt, wenn nicht durch Voltaires Stück das Interesse darauf gelenkt wäre?

Schon die Tendenz des Dramas mußte es dem Nathandichter nahebringen. Der Nebentitel führt es ein als positives Gegenstück zu dem machtvolleren Jugendwerk Le fanatisme ou Mahomet le prophète. Voltaire will hier, wie er in dem Discours historique et critique sagt, inspirer la charité universelle, l'humanité, l'indulgence, la tolérance. Aber er geht dabei von einem, wenn auch nicht höheren, so doch weiteren Gesichtspunkt aus. Er, dem die Kirche als eine politische Macht vor Augen stand, verliert sich nicht in theologische Prinzipienfragen, für ihn handelt es sich überhaupt weniger um Religionen, als um Kulte, und nicht sowohl ihr Wert oder Unwert an sich, als ihr Verhältnis zum Staat kommt für ihn in Betracht. Jeder Kultus hat Anspruch auf Duldung, soweit er nicht mit den Gesetzen in Widerspruch gerät. Auf das schärfste bekämpft er darum alle hierarchischen Bestrebungen; seine Schilderung der grausamen Gewalt, mit der die syrischen Priester ihre Macht ausüben, mußte die Zeitgenossen an die katholische Inquisition erinnern.

Um seinen Ideen eine tiefere Wirkung in den weitesten Kreisen zu sichern, ist er nach seinem eigenen Geständnis von dem Kothurn der hohen Tragödie auf den Boden des bürgerlichen Rührstückes herabgestiegen. Deshalb und mit Rücksicht auf die am Schluß unverhüllt hervortretende didaktische Tendenz bezeichnete er es in der Vorrede als poëme dramatique. So hat auch Lessing den Nathan auf dem Titelblatt „Ein dramatisches Gedicht" genannt.

Geflissentlich hat Voltaire die vers ampoulés des hohen Stils durch eine schlichtere, oft an die Prosa streifende Sprache ersetzt; ja er schreckt selbst vor gereimten Trivialitäten nach dem Muster La Chaussees nicht zurück, wie z. B.:

— Vénérable vieillard, que viens-tu nous apprendre?
— C'est un événement qui pourra nous surprendre!

Ähnlich hat Lessing im Nathan den Blankvers in den bequemen Konversationston zu zwingen versucht.

Bei der Erfindung der dramatischen Fabel ließ sich auch Voltaires Phantasie von den üblichen Motiven des Rührstücks leiten. Zwei Brüder, Iradan und Cesène, römische Militärtribunen in Apamea, haben vor Jahren bei einer blutigen Verfolgung der Parsen in den Flammen des erstürmten Emesa Weib und Kind verloren. Aber Cesènes Sohn Arzemon und Iradans Tochter Arzame sind ohne Wissen der Väter gerettet und in der Nähe von Apamea von einem freundlichen Greis, auch einem Parsen, aufgezogen, der, wie Nathan, sous les yeux de Dieu seul a conduit leur enfance. Genauer wird in dem Glaubensbekenntnis der Arzame die Religion der Parsen oder Gheber als eine schlichte Natur- oder Vernunftreligion dargestellt — un présent divin des mains de la nature — die den Schöpfer in den einfachsten Formen unter dem Bilde seines größten Werkes, des Lichtes, verehrt und als seine Gebote nur die Erfüllung der heiligsten Pflichten fordert: Liebe gegen alle Menschen, Gehorsam gegen die Eltern, Treue gegen den König, Schutz der Unschuld. — Auch hier wird der Konflikt herbeigeführt durch den Fanatismus eines herrschsüchtigen Oberpriesters, der die Ketzerei des Mädchens entdeckt und sie vor das Tribunal Iradans schleppt. Und nun scheint doppelt das tragische Verhängnis hereinzubrechen: der eigene Vater soll ahnungslos die Tochter zum Tode verurteilen, und gleichzeitig muß Arzemon das Schwert gegen Cesène zücken: er eilt zur Befreiung seiner Schwester herbei, verwundet seinen Vater und ist nun gleichfalls dem Tode durch den Spruch seines Oheims verfallen. Auch hier regt sich unbewußt die Stimme des Blutes

bei dem Zusammentreffen der Verwandten. Aber, wie gewöhnlich im Rührstück, tritt jetzt, wo die Katastrophe unabwendbar scheint, überraschend die glückliche Lösung ein. Sie wird in üblicher Weise eingeleitet durch die Enthüllungen jenes Greises; die Aufzeichnungen der toten Gattin Iradans, deren Schriftzüge dieser wiedererkennt, müssen regelrecht seine Worte bestätigen. Derselbe Greis weiß dann auch den Kaiser, dessen Gunst und Vertrauen er genießt, im Geheimen für die Anhänger der verbotenen Religion günstig zu stimmen, sodaß der Gefürchtete am Schluß wie ein deus ex machina Gnade spendend erscheint. In dem Herrscher hat Voltaire ebenso wie Lessing einen Fürsten der Aufklärungszeit, aber mit etwas strengeren Zügen, gezeichnet. Ihm schwebte offenbar Friedrich der Große vor. Wie dieser bekennt auch Gallien von sich:

> J'aime l'État plutôt que mon pouvoir . . .
> Que chacun dans sa loi cherche en paix la lumière;
> Mais la loi de l'État est toujours la première.
> Je pense en citoyen, j'agis en empereur:
> Je hais le fanatique et le persécuteur.

Voltaire bildete sich ein, wie er an Argental schrieb, eine tragédie plus que bourgeoise geschaffen zu haben. In Wahrheit ist sein mit gewohnter Schnelligkeit hingeworfenes Drama ein klassizistisches Schulstück. Jene aus dem Rührdrama entnommenen Motive ruhen hier auf weiteren politisch-religiösen Voraussetzungen; neben dem tragischen Konflikt innerhalb einer einfachen Familie werden dadurch auch die großen öffentlichen Mächte, Kaisertum und Priesterschaft, in den Kampf gezogen, und das Ganze endet mit politischen Tiraden. Dazu kam, daß Voltaire, um die unmittelbare Beziehung seines Dramas auf die Gegenwart zu verhüllen, die Handlung in die römische Kaiserzeit und in eine Grenzfeste der Provinz Syrien verlegte. Dadurch erhielt es den üblichen historischen Rahmen der großen Tragödie. Daß er auch trotz seiner Vorsätze immer wieder in den deklamierenden Ton derselben verfällt, ist selbstverständlich.

II. Zaïre.

Zeit und Ort der Gheber liegen weit ab von dem historischen Hintergrunde, auf den Lessing für sein Drama durch die Novelle des Boccaccio gewiesen war. Aber ein anderes Stück Voltaires, das auch gegen den religiösen Fanatismus kämpfte, hatte gerade das Zeitalter der Kreuzzüge mit seinem ritterlichen Edelmut wie seiner wilden Leidenschaft, seiner Glaubensinbrunst wie seinem Glaubenshaß dem aufgeklärten Jahrhundert in etwas greller, aber um so wirksamerer Beleuchtung gezeigt: die viel gefeierte, von Lessing in der Dramaturgie so scharf angegriffene Zaïre.

Der Schauplatz der Handlung ist Jerusalem, wo die beiden Religionen am heftigsten zusammenstießen. Schon bei dem bloßen Namen der Stadt mußte in dem Hörer die Vergangenheit lebendig werden. Und zu den Menschen des Dramas reden vernehmlich die heiligen Stätten; in ihr Denken und Empfinden greifen machtvoll die Erinnerungen ein, die sie wecken. Es ist schwerlich ein bloß zufälliges Zusammentreffen, daß auch Lessing sein Drama von dem neutralen Boden Alexandrias, wo die Novelle des Boccaccio spielte, hierher verlegte, obwohl man sich die Ringgeschichte an sich lieber abseits vom Kampfplatz denken möchte.

Zwar fällt die Handlung der Zaïre in den Kreuzzug Ludwigs des Heiligen, die des Nathan in den Barbarossas, aber die Zeitverhältnisse sind doch in den beiden Dramen fast die nämlichen. Nach langen und erbitterten Kämpfen ist eine Pause eingetreten, aber jeden Augenblick droht der Krieg wieder auszubrechen. Die an Greueltaten des religiösen Fanatismus reiche Vergangenheit wirft noch ihren düstern Schatten in die freundlichere Gegenwart. Wie Nathan des Blutbades von Gath gedenkt, so steht vor dem Auge der beiden Greise, Lusignan und Chatillon, unauslöschlich die Niedermetzelung der Christen bei der Einnahme von Jerusalem und Caesarea — Voltaire hat für diese visionsartig auftauchenden Bilder die Farben dem berühmten Gemälde der Schreckensnacht Trojas in Racines Andromaque entlehnt. Jetzt herrscht auch bei Voltaire ein edler, friedliebender Fürst,

Orosman, dessen leidenschaftliches Feuer zwar weit entfernt ist von der ruhigen Weisheit und Milde Saladins, der ihm aber doch wieder darin gleicht, daß er die strengen Formen des orientalischen Despotismus mildern will und die Frankenritter durch ritterlichen Sinn beschämt. Wie Saladin dem Tempelherren, so schenkt er dem gefangenen Nerestan die Freiheit.

Auch hier hat der Religionskrieg seltsam verschlungene, wieder an das Rührstück erinnernde Familienverhältnisse als Voraussetzung der Handlung geschaffen. Nach der Eroberung Caesareas ist Lusignans noch unmündige Tochter Zaïre in den Serail geschleppt und dort im Islam erzogen; wie Recha von Daja ist sie von einer älteren Christensklavin im christlichen Glauben unterrichtet, aber vergebens ermahnt, sich zu ihm zu bekennen. Lusignans Sohn Nerestan ist von den Christen aus der Gefangenschaft losgekauft, am Hofe des heiligen Ludwig aufgewachsen, mit ihm als Kreuzritter nach Palästina gezogen und abermals gefangen genommen. Beide Kinder kennen ihre Abkunft nicht. — So wird von Voltaire genau so wie später von Lessing an dem Schicksal der Glieder einer Familie dem Zuschauer vor Augen geführt, wie der religiöse Unterschied, von dem das Heil der Seele abhängen sollte, oft selbst bloß von einem äußeren Zufall abhängt. Voltaire begnügt sich nicht mit dieser handgreiflichen Symbolik der Handlung; er läßt seine Zaïre, reflektierter noch als Recha (vergl. Nathan III, 1, 1559 fg.) dem Drängen der Fatime, den wahren Glauben anzunehmen, den skeptischen Indifferentismus der Aufklärung entgegensetzen:

> La coutume, la loi, plia mes premiers ans
> A la religion des heureux musulmans.
> Je le vois trop: les soins qu'on prend de notre enfance
> Forment nos sentiments, nos mœurs, notre croyance.
> J'eusse été près du Gange esclave des faux dieux,
> Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux.
> L' instruction fait tout; et la main de nos pères
> Grave en nos faibles cœurs ces premiers caractères
> Que l'exemple et le temps nous viennent retracer,
> Et que peut-être en nous Dieu seul peut effacer.

Den Verlauf der Handlung selbst lenkt Voltaire freilich in ganz andere Bahnen. Die Liebe, die keine nationalen und religiösen Unterschiede kennt, zieht Zaire und Orosman zu einander. Der Fanatismus ihres aus langer Kerkernacht wieder erstandenen Vaters und ihres Bruders, mit denen sie in einer großen Erkennungsszene zusammengeführt wird, will die Vermählung mit dem Ungläubigen nicht dulden und drängt zur Taufe. Während sie in Seelenqualen sich verzehrt, erwacht Orosmans Mißtrauen und Eifersucht, er tötet sie und, als er ihre Unschuld erkannt hat, sich selbst.

Sechstes Kapitel.

Das Verhältnis der Religionen zu einander.

Die Parabel von den drei Ringen.

I. Die Quellen.

Von den zahlreichen Umbildungen, die die alte Fabel von den drei Ringen im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat, kommen für die Gestaltung, die Lessing ihr gab, nur zwei in Betracht. Er ging, wie die oben (S. 323) angeführte Briefstelle zeigt, von der jüngsten und bekanntesten Bearbeitung, die zugleich künstlerisch am meisten abgerundet ist, aus, von der 3. Novelle in der ersten Giornata von Boccaccios Decamerone. Daneben aber griff er noch zurück auf eine ältere und vielfach eigenartige Behandlung des Stoffes in den Gesta Romanorum, jener großen, wahrscheinlich gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen, Sammlung moralisierter Parabeln, Fabeln und Erzählungen.

1.

Die Gesta lagen ihm vor in den Ausgaben des lateinischen Vulgärtextes und in dem Augsburg 1498 erschienenen Druck der alten deutschen Bearbeitung. Außerdem besitzt die Wolfenbüttler Bibliothek eine Reihe von lateinischen Handschriften,

die zum Teil einen stark vermehrten Text bieten (vergl. Oesterleys Ausgabe S. 33—57; 257—60); daß Lessing sie gekannt oder benutzt hat, ist wenig wahrscheinlich. Er bedient sich vorzugsweise jenes deutschen Drucks.*)

Hier fand er im 9. Kapitel folgende Fassung der Ringparabel: Ein Kaiser hatte drei Söhne. Als es zum Sterben kam, gab er dem ersten das Erbe, dem zweiten seinen Hort, dem dritten sein kostbares Fingerlein, das war so gut wie der zwei anderen Besitz. Aber auch die ersteren erhalten noch kostbare Fingerlein „und doch nit als gut als das dritt was und waren alle in einer gestalt und doch nit in einer güete". Nach des Vaters Tode bricht der Streit um „das gut fingerlin" aus. Vergebens berufen sich die anderen darauf, daß sie ihren Ring von dem Vater erhalten haben; nur der dritte kann den besten von allen vorweisen. Die Deutung lautet: Der Herrscher ist Christus; seine Söhne sind die Juden, die Sarazenen und die Christen. Den ersteren gab er das gelobte Land, den Sarazenen, das sind die Heiden, den Hort, den Christen aber das „kosper fingerlin, das ist über all reichtumb diser welt, das ist cristenlichen gelauben, wan er hat jm die cristenheit selber gemähelt".

Man sieht, der Erzähler will nicht bloß den Vorzug des Christentums darstellen, sondern zugleich eine Art Theodicee geben. Er ist tolerant, soweit man es im Mittelalter war: Christen,

---

*) Lessing hatte sich gerade in den letzten Jahren wiederholt mit dem Buche eingehend beschäftigt. Schon 1774 wollte er in seiner „Geschichte der Aesopischen Fabel" die Gesta „weitläufig beschreiben" (an Eschenburg 4. Januar). Wohl zu diesem Zwecke hatte er noch 1776 „alle Ausgaben seit geraumer Zeit auf einen Winkel getragen". In den Abdruck von Lessings Sammlungen „Zur Geschichte der deutschen Sprache und Litteratur" hat der Herausgeber Fülleborn 1795 die auf einzelne Blätter geschriebenen Notizen aus dem deutschen Druck von 1498 und die Zusammenstellung der Drucke des lateinischen Originals eingefügt. Gleich die erste jener Notizen lautet: „Sehr anmutig im Geschmack der Feenmärchen ist Nr. 8." Es ist die oben zu erwähnende Geschichte „Von künig Dario und seinen dreien sünen". Daß Lessing auch sonst gern zu der deutschen Bearbeitung griff, zeigen die Briefe an Eschenburg vom 4. Januar, 12. Juli, 16. Dezember 1774.

Juden und Sarazenen sind alle gleichmäßig Gottes Kinder und ihre Religionen ein Geschenk, das sie unmittelbar von ihrem himmlischen Vater erhalten haben. Seine eigene Religion ist ihm nur die höchste, reinste, diejenige, die allein die innigste Gemeinschaft mit Gott verbürgt. Die Vorstellung von der Gerechtigkeit Gottes weiß er von seinem Standpunkt aus vollkommen damit zu vereinigen. Juden und Heiden haben den irdischen Besitz empfangen, der Christ soll der Welt entsagen. Auch das ist ganz im Sinne des Mittelalters, daß er sich, völlig gleichgiltig gegen die historische Entwicklung, die drei Religionen gleichsam zeitlos, durch einen Akt, entstanden denkt. Und nicht minder die Art, wie er die Schwierigkeit sich löst, in die ihn die Annahme Gottes als des Vaters der drei Söhne verwickelte. Ein sterbender Gott, der als höchstes Erbe die Religion seinem Volke läßt — wer konnte das anders sein, als Christus? Die weitere Konsequenz, daß dann von Christus eigentlich auch die Juden und Sarazenen ihre Religion empfangen haben müßten, kümmerte ihn wenig.

Unmittelbar vor dieser Parabel steht in dem alten deutschen Druck die Erzählung „Von künig Dario und seinen dreien sünen". Auch hier hinterläßt der sterbende König dem Erstgeborenen das Erbe, dem zweiten sein Gut, dem dritten aber, Jonathas, drei wundertätige Gegenstände, darunter „ein fingerlin, das hette die tugend, wer es an der hant trug, dem mußt aller mengklichen holde und genädig sein". Der weitere Gang der Erzählung lenkt allerdings in ganz andere, rein märchenhafte Bahnen. Aber jener Zug hatte sich Lessing, den gerade diese Geschichte, wie seine Notizen aus den Gesta Romanorum zeigen (vergl. S. 354 Anm.), angezogen hatte, doch tiefer eingeprägt, und er verwob ihn in seine Umdichtung der Parabel Boccaccios.*)

*) Eine dritte intolerantere Variation der Ringparabel in den Gesta Romanorum, die noch deutlich die roh anthropomorphischen Vorstellungen der älteren, in dem provenzalischen Gedicht Li dis dou vrai aniel erhaltenen, Fassung widerspiegelt, könnte Lessing höchstens aus den Wolfenbüttler Handschriften (S. 354 oben) gekannt haben (lat. bei Oesterley

2.

In jeder Beziehung bildet die Entwicklungsstufe, welche die Parabel bei Boccaccio erreicht hat — die Zwischenstufen übergehe ich, da sie für Lessing, wie gesagt, nicht in Betracht kommen — zu dieser früheren einen Gegensatz. Bei der Bedeutung, die gerade sie für die Erzählung im Nathan hatte, gilt es, nicht bloß ihre Gesamttendenz, sondern auch die Art, wie sie dieselbe im einzelnen künstlerisch ausführt, gründlicher, als es bis jetzt geschehen ist, zu würdigen.

Ich wiederhole deshalb zunächst kurz den bekannten Inhalt. Der reiche Jude Melchisedech in Alexandria wird von Saladin, der sich in Geldnot befindet, mit der Frage versucht, welche Religion er für die beste halte. Er hilft sich in der Verlegenheit mit einem Märchen. Ein vornehmer Mann hatte unter anderen Kleinoden einen sehr kostbaren Ring. Um ihn auf ewig bei seinen Nachkommen zu erhalten, verordnete er, daß stets der Sohn, der den Ring erhalte, als Erbe und Haupt der Familie angesehen werden solle. So vererbt sich der Ring lange Zeit von Sohn zu Sohn bis auf einen Vater, der drei gleich gehorsame und gleich geliebte Söhne hatte. Um alle drei zu befriedigen, läßt er bei einem geschickten Meister heimlich zwei andere Ringe machen, die dem echten so ähnlich ausfallen, daß selbst er sie kaum unterscheiden kann. Auf seinem Sterbebett gibt er jedem insgeheim einen von den Ringen. Nach seinem

App. Nr. 14, deutsch in Kellers Abdruck der Münchener Hs. Kap. 100). Der Inhalt ist kurz folgender: Ein König hat drei Söhne und einen Edelstein. Einen der Söhne liebt er am meisten. Darum läßt er drei ganz gleiche Ringe machen, in den einen läßt er den Edelstein, in die anderen Glassteine setzen, die von jenem nicht zu unterscheiden sind, ruft die Söhne vor sich und gibt jedem einzeln einen Ring, dem geliebten Sohn aber den kostbarsten. Nach des Vaters Tode bricht der Streit aus. Man rät, die Kraft der Ringe zu erproben. Und sofort ergibt sich der echte Ring, weil er allein Siechtum zu heilen vermag. Diesmal wird unter dem Vater Gott verstanden, unter dem Ring der katholische Glaube, dessen Bekennern im Evangelium verheißen ist: sie sollen die Dämonen austreiben, und wem sie die Hände auflegen, der soll geheilt sein.

Tode will jeder, unter Berufung auf das Vermächtnis, den Vorrang beanspruchen; aber da der echte Ring nicht zu erkennen ist, bleibt der Streit unentschieden bis auf den heutigen Tag.

Aus dieser Umdichtung der Parabel weht uns der Geist des Humanismus entgegen. Man ist bereits viel historischer und zugleich auch rationalistischer geworden. Die Umrisse der religionsgeschichtlichen Entwicklung zeichnen sich hinter dem Schleier der Fabel ab. Vor den Streit der drei monotheistischen Religionen ist ein längerer Zeitraum gelegt, in dem nur eine Offenbarungsreligion bestand. Dementsprechend ist der Vater, der die drei Ringe den Söhnen verleiht, hier nicht mehr Gott selbst, wie in den Gesta Romanorum, sondern in ihm, wie in seinen Vätern, verkörpert sich eine Generation. Und wenn bei den früheren Besitzern des Ringes von einer Auswahl der Erben gesprochen wird, so mag man dabei nicht bloß an das Volk denken, das Jahrhunderte lang vor anderen ausgewählt wurde, sondern auch innerhalb desselben an die Bevorzugung des einen Stammvaters vor dem anderen zur Patriarchenzeit, an die Wahl Judas rc. Es war aber notwendig, diesen Zug in die Erzählung zu verflechten, denn wenn sie ihr Ziel in der Aufhebung jedes an den Besitz des Ringes geknüpften Vorrechtes suchte, so mußte hier ein solches Vorrecht zunächst konstituiert werden, und im Gange einer geschichtlichen Entwicklung war dies gar nicht anders denkbar, als durch die Annahme einer Auswahl unter den Erben.

Der Ring selbst ist zwar ein sehr kostbares Kleinod, indessen ohne jede Wunderkraft: so wird die monotheistische Religion hier zwar als das wertvollste Erbgut der Menschheit (oder des Volkes, das sie besitzt), aber doch als eine durchaus natürliche Schöpfung hingestellt. Dem entspricht es, daß die beiden neuen Ringe von einem Goldschmied angefertigt werden und so ausfallen, daß diese Nachahmungen von dem Besitzer des alten Ringes kaum, von den Erben gar nicht unterschieden werden können. In dem Goldschmied sind offenbar die beiden Religionsstifter, Christus und Muhammed, zu einer Person zusammengezogen und damit auch die Entstehung des Christentums und

des Islam in einen Akt zusammengefaßt. Wer wollte wegen dieser Gewaltsamkeit, welche die Fabel sich hier der Geschichte gegenüber gestattet, mit dem Juden des Boccaccio rechten? Für das Zeitalter des Humanismus war dieser historische Sprung nicht zu kühn. Der Zwischenraum, der die Entstehung der beiden abgeleiteten Religionen trennte, verschwand vor der langen Dauer des Judentums, und der Skeptizismus jener Zeit mochte ironisch sich über den Unterschied des echten und falschen Propheten hinwegsetzen. Auch daran wird man keinen erheblichen Anstoß nehmen, daß zu der Rolle des Vaters, der die drei Söhne gleich liebt und jeden gleichmäßig bedenken will, die Vorstellung eines menschlichen Stammvaters, die bisher mit der Figur des Erblassers sich verband, nicht mehr recht passen will. Unleugbar schimmert an diesem Punkte der Erzählung hinter der jüngeren Fabel die ältere, die hier, frei von der komplizierten Fiktion eines Erbgangs, Gott selbst eingeführt hatte, noch hindurch. Aber anderseits mochte immerhin der Jude, wie einst in der Vorzeit des auserwählten Volkes die Patriarchen gleichsam an Gottes Statt den einen Erben erwählt und den anderen verworfen hatten, so auch die Verteilung der drei Religionen an drei Völker der Erde an einen ideellen Stammvater knüpfen.

Wenn auch in der Novelle die Rolle des erzählenden Juden mit künstlerischer Objektivität soweit festgehalten ist, daß seine Religion als die älteste einen gewissen Vorzug behauptet, so ergibt sich doch zwischen ihr und den beiden anderen monotheistischen Religionen kein Wesensunterschied. Beruht doch der Vorrang, den einst der ältere Ring verlieh, nicht auf ihm selbst, sondern nur auf seiner symbolischen Bedeutung, auf seiner Bestimmung zur Herrscherinsignie, die natürlich nach dem Willen des Herrschers auch auf andere Ringe übertragen werden kann.

So ist die Novelle in allen ihren einzelnen Beziehungen klar durchdacht und mit voller Konsequenz ihrem Ziele zugeführt. Nimmt man dazu die ruhige Sicherheit der Erzählung, die jedes Moment in ein gleichmäßig helles Licht hebt, und die Gelassenheit des Tones, die alles gleichsam selbstverständlich erscheinen

läßt, so wird man es begreiflich finden, daß dieses kleine Kunstwerk Lessings Interesse tief und nachhaltig erregen und ihn anreizen konnte, seinen Gehalt zu vertiefen. Denn so weit ab von ihm die naive Gläubigkeit des Mönchsbuches lag, so wenig entsprach doch auch der resignierende Skeptizismus Boccaccios seinem innersten Wesen.

II. Lessings Parabel.

Am Schluß seiner „Abhandlungen über die Fabel" hatte Lessing es als eine geistige Gymnastik empfohlen, alte Fabeln weiter fortzuführen oder einzelne Umstände so zu verändern, daß sich eine edlere Moral daraus ergebe. Hier stellte er sich selbst diese Aufgabe. Er ging in seiner Parabel von einer geistreichen Synthese der beiden ihm vorliegenden, in ihren Tendenzen einander so scharf entgegengesetzten Versionen aus und bog dadurch den rein negativen Schluß Boccaccios ins Positive um. Die Erzählung zerfällt in vier, auch äußerlich deutlich geschiedene, in sich zusammenhängende Abschnitte.

A. Die Urreligion.

1.

Von Boccaccio hat Lessing die Vorgeschichte entlehnt. Auch bei ihm ist ursprünglich nur ein einziger Ring vorhanden, der in einem Geschlecht von Sohn zu Sohn forterbt; auch bei ihm ist an den Besitz dieses Ringes das Recht auf die Herrschaft geknüpft. Auch er setzt also an den Anfang eine ältere, in ihrer Wahrheit unbestrittene Religion, auch er läßt sie in einem auserwählten Volk sich fortpflanzen, auch er auf den göttlichen Ursprung den Anspruch auf Herrschaft und Allgemeingiltigkeit sich gründen.

Aber Lessing hat dem ursprünglichen Ring eine Reihe von Eigenschaften beigelegt, die seine Beziehung auf die jüdische Religion, wie bei Boccaccio, von vornherein völlig ausschließen. War bei diesem der Ring ganz äußerlich bloß als eine Herrscherinsignie gefaßt, so gibt ihm Lessing eine innere Bedeutung.

1. Er beginnt sogleich mit einer Bestimmung der Herkunft des Ringes:

> Vor grauen Jahren lebt' ein Mann im Osten,
> Der einen Ring von unschätzbarem Wert
> Aus lieber Hand besaß.

Aus lieber Hand — das kann natürlich, auf die Religion angewandt, nur heißen: aus Gottes Hand. Als Zeichen einer einstigen innigen Gemeinschaft und als ein Pfand der Liebe und Treue hat das älteste Volk der Offenbarung die Religion von Gott überkommen und pietätvoll bewahrt.

2. Zu diesem selbsterfundenen Zuge fügt Lessing einen zweiten. Der Ring ist bei ihm ein Wunderring; er

> hatte die geheime Kraft, vor Gott
> Und Menschen angenehm zu machen.

Neben den übernatürlichen Ursprung stellt er also jetzt die übernatürliche Wirkung der Offenbarungsreligion. Lessings Gegensatz zu Boccaccios rationalisierender Darstellung konnte nicht deutlicher sich kennzeichnen, als dadurch, daß er hier eine Anleihe bei der alten Mönchsfabel machte, in der auch der Ring eine „tugent" hat, kraft deren seinem Besitzer „mußt aller mengklichen holde und genädig sein" (S. 355). Ja nicht zufrieden damit, fügte Lessing zu der irdischen sogar noch eine überirdische Wirkung hinzu! Anderseits gab er dem Gedanken doch wieder eine ganz neue, der modernen Auffassung entsprechende Wendung durch die eigentümliche Wahl des Ausdrucks. Er lehnte sich dabei an 1. Sam. 2, 26 an — wir werden (S. 364 unten) sehen, wie er darauf durch Reimarus geführt wurde. Dort heißt es von dem Priesterknaben Samuel nach der Lutherschen Übersetzung: „Er nahm zu und war angenehm bei Gott und bei den Menschen."*) Wie hier diese Wirkung seiner Persönlichkeit beruht auf einer Frömmigkeit und sittlichen Vollkommenheit, welche die göttliche Gnade wunderbarer Weise bereits in dem Kinde hervorruft, so soll auch in Lessings Parabel

---

*) Der Zug wird bekanntlich Luk. 2, 52 auf das Kind Jesus übertragen.

die Wunderkraft der Religion in einem vor Gott und Menschen wohlgefälligen Wandel gesucht werden. Kurz, als die eigentliche Wirkung der Religion wird bereits hier die ethische angedeutet.

3. Aber jene Kraft der Religion ist zunächst eine latente. Ihre Wirksamkeit ist gebunden an die Erfüllung einer Bedingung von Seiten des Menschen. Nur der vermochte jene Wirkung des Ringes zu erwecken,

Wer in dieser Zuversicht ihn trug.

In dieser Zuversicht — das kann natürlich hier nur heißen: in dem Glauben an die von ihm ausgehende Wirkung, nicht: in dem Glauben an seine Echtheit. Das beweist schon der Zusammenhang des Satzes und vollends die ganze Voraussetzung der Stelle: hier kann ja überhaupt noch von keinem Zweifel an der Echtheit die Rede sein, denn hier gibt es nur einen Ring. So gefaßt führt der Satz jene ethische Auffassung der Religion konsequent weiter: der Bekenner selbst soll von dieser Auffassung durchdrungen sein!

Damit aber wird zugleich im Sinne des Rationalismus jene übernatürliche Wirkung auf einen durchaus begreiflichen psychologischen Vorgang zurückgeführt. Die Religion wird das Vehikel für das sittliche Wollen: aus dem Glauben, der Zuversicht, die sittliche Vollkommenheit durch sie zu erlangen, erwächst ganz natürlich auch die Kraft dazu.

4. Wie Boccaccio einen anfangs ununterbrochenen Erbgang für den Besitz des Ringes eingeführt und damit ein, wenn auch selbstverständlich sehr verschwommenes, Bild der historischen Entwicklung der Religionen gegeben hatte, so läßt auch Lessing vor der Spaltung eine Religion in langer Reihe in einem Volke sich vom Ahnherrn auf den Enkel herab fortpflanzen; auch bei ihm verkörpern sich in den einzelnen Besitzern offenbar Generationen. Aber welche Religion schwebt ihm dabei vor? Der Jude Boccaccios konnte, wie wir sahen, seine Religion als die älteste an die Spitze stellen, ohne daß dadurch dem eigentlichen Wert der beiden anderen etwas abgebrochen wurde (oben S. 358),

denn alle drei waren ja *wesensgleich*. Die neuen Voraussetzungen, welche die Erzählung bei Lessing durch die in den Ring gelegte Wunderkraft erhalten hatte, schlossen dies aus. Er hätte ja dem späteren Streit der verschiedenen Religionen um ihre Echtheit und Wahrheit von vornherein den Boden entzogen, wenn die Religion, welche die Wunderkraft besaß, eine *historisch gegebene* war, die jetzt noch *neben* den beiden anderen selbständig fortbestand! Danach ist es unzweifelhaft, daß Lessing mit jenem ursprünglichen Wunderring nur eine Religion bezeichnen konnte, die *vor* den drei historischen Religionen liegt. Die Zeitgenossen verstanden damals sofort, auf welche Religion er damit hinweisen wollte: es war die einfache, reine Vernunft- oder Naturreligion, die den positiven Religionen vorhergegangen sein sollte.

2.

Die Aufklärung liebt es, nicht bloß die konkrete historische Form, in der sich die einzelnen Seiten der Kultur entwickelt haben, als zufällig und gleichgiltig bei Seite zu schieben, sondern auch, mit völliger Verkennung des historischen Entwicklungsganges, die abstrakten Ideale, zu denen sie so gelangt, als das Ursprüngliche anzusehen. Wie sie vor die Ausbildung des historischen Rechtes das Vernunftrecht setzt, so träumt sie auch von einer ursprünglichen reinen Vernunftreligion, die, wie Reimarus sagt, die „ersten Wahrheiten aller Religion" enthalten habe. Ja man wollte diese Stufe der Religion sogar noch in der Bibel erkennen: in der Religion Adams, dem Gesetz der Noachiden, auch wohl in dem Glauben der Patriarchen. So läßt z. B. Voltaire in Le dîner du comte de Boulainvilliers (1767) den Grafen dem Abbé vorhalten: Dieu a donné aux hommes une religion divine, éternelle, gravée dans tous les cœurs; c'est celle que, selon vous, pratiquaient Énoch, les noachides et Abraham; c'est celle que les lettrés chinois ont conservé depuis plus de quatre mille ans: l'adoration d'un Dieu, l'amour de la

justice et l'horreur du crime. So hatte auch Reimarus in dem ersten von Lessing herausgegebenen Fragment „Von Duldung der Deisten" gemeint, die sieben Praecepta Noachica seien „nichts als ein kurzer Inbegriff der vernünftigen Religion und des Naturgesetzes"; er hatte u. a. sich auch auf Uriel Acosta berufen, der den Juden vorhielt: „ob sie denn nicht wüßten, daß nach ihren eigenen Lehrsätzen außerdem eine wahre und seligmachende Religion sei, welche dem Menschen als Menschen angeboren worden und welche die gesunde Vernunft und das Gesetz der Natur lehre, die sie selbst dem Noah und allen Erzvätern vor dem Abraham zueigneten?" Das spätere aufgeklärte Judentum wußte auf diese Weise einen leichten Frieden zwischen dem Deismus und der Religion seiner Väter zu schließen und für sich den Anspruch auf Toleranz zu erheben. So hatte Mendelssohn schon 1769 in seinem „Schreiben an den Herrn Diaconus Lavater" (vergl. oben S. 311) zwischen dem dogmatischen Gehalt seiner Religion und dem Gesetz Mosis geschieden; nur das letztere sei „ein Erbteil der Gemeinde Jacob", das Gesetz der Natur und die Religion der Patriarchen teile sie mit den anderen Völkern. Noch schärfer hat er das Verhältnis zwischen diesen beiden Momenten 1783 in seinem „Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum" bestimmt. „Das Judentum rühmt sich keiner geoffenbarten Religion, in dem Verstande, in welchem man dieses Wort zu nehmen gewöhnt ist. Ein anderes ist geoffenbarte Religion, ein anderes geoffenbarte Gesetzgebung. Die Stimme, die sich an jenem großen Tage auf Sinai hören ließ, rief nicht: 'Ich bin der Ewige, dein Gott! das notwendige, selbständige Wesen, das allmächtig ist und allwissend, das den Menschen in einem zukünftigen Leben vergilt, nach ihrem Tun'. Dieses ist allgemeine Menschenreligion, nicht Judentum, und allgemeine Menschenreligion, ohne welche die Menschen weder tugendhaft sind noch glückselig werden können, sollte hier nicht geoffenbart werden, konnte im Grunde nicht;

denn wen sollte die Donnerstimme und der Posaunenklang von jenen ewigen Heilslehren überführen?" — — — „Ob nun gleich dieses göttliche Buch, das wir durch Moses empfangen haben, eigentlich ein Gesetzbuch sein und Verordnungen, Lebensregeln und Vorschriften enthalten soll, so schließt es gleichwohl einen unergründlichen Schatz von Vernunftwahrheiten und Religionslehren mit ein, die mit den Gesetzen so innigst verbunden sind, daß sie nur eins ausmachen. Alle Gesetze beziehen oder begründen sich auf ewige Vernunftwahrheiten." — Den Patriarchen seines Volkes, Abraham, Isaak und Jacob schreibt er nur das Verdienst zu, daß sie, als die wahre Religion allmählich auf dem ganzen Erdboden „von Aberglauben entstellt, von Heuchelei und Pfaffenlist verderbt" war, „lautere, von aller Abgötterei entfernte Relionsbegriffe bei ihren Familien und Nachkommen zu erhalten gesucht haben".

Man sieht, diese letzteren Ausführungen Mendelssohns decken sich durchweg mit den Vorstellungen, die Lessing in dem Bilde des Wunderringes, der sich von Geschlecht zu Geschlecht vererbt, zusammengefaßt hat. Lessing selbst geht von diesen Konstruktionen auch aus in dem erst 1784 aus seinem Nachlaß veröffentlichten kurzen Entwurf „Über die Entstehung der geoffenbarten Religion", dessen Zusammenhang mit den Anschauungen der Parabel noch deutlicher weiter unten (S 368) hervorspringen wird. Auch er sieht hier die ursprüngliche Form der Religion in einer „natürlichen" Religion, als deren „Inbegriff" er bestimmt: „Einen Gott erkennen, sich die würdigsten Begriffe von ihm zu machen suchen, auf diese würdigsten Begriffe bei allen unseren Handlungen und Gedanken Rücksicht nehmen."

Ich weise zum Schluß noch auf eine bedeutsame Beziehung dieses Abschnittes der Parabel zu dem Hauptwerke des Reimarus (oben S. 306) hin. Als die segensreiche Wirkung der Natur- oder Vernunftreligion, die Lessing in dem ursprünglichen Ring verkörpert hat, pries jener am Ende des „Vorberichts", daß sie „uns zufrieden mit uns selbst, liebreich gegen Andere, beliebt bei Menschen und dem höchsten Wesen angenehm mache", und

er widmete fast die ganze Schlußabhandlung „Von den Vorteilen der Religion" der Begründung dieser Verheißung. Mußte nicht der „Gemeine" der Reimarer (Elise R. an L. 9. Dezember 78) das, was Nathan von der Wunderkraft des echten, ursprünglichen Ringes sagt, wie ein Sprüchlein aus ihrer Bibel klingen, das für den orientalischen Juden des Dramas nur etwas genauer in die Sprache des Alten Testaments zurückübersetzt war?

B. Die Entstehung der drei Offenbarungsreligionen.

1.

Aus der Vorzeit, in der die Religion noch in ungeschiedener Einheit und Reinheit bestand, soll uns nun die Parabel in die Zeit versetzen, in der die drei Offenbarungsreligionen in Gegensatz zueinander treten. Der Übergang bot bei den veränderten Voraussetzungen große Schwierigkeiten.

1. Nachdem Lessing, der Auffassung seiner Zeit entsprechend, als die erste einheitliche Stufe der monotheistischen Religion nicht mehr wie Boccaccio das Judentum, sondern die Vernunftreligion gesetzt hatte, konnte er, ohne die Parabel zu überladen (und, wie wir sehen werden, ihre Pointe abzuschwächen), nicht auch noch die historische Entwicklung der drei Religionen in ihr berücksichtigen. Er tat deshalb einen kühnen Schritt. Hatte Boccaccio nur den historischen Unterschied zwischen dem Judentum und den beiden jüngeren, aus ihm hervorgegangenen Religionen, dem Christentum und dem Islam, angedeutet, so ließ Lessing jetzt gleichzeitig, ja durch einen Akt sofort alle drei Religionen entstehen! Er griff auch damit wieder auf die ältere Form der Parabel in den Gesta Romanorum zurück (vergl. oben S. 355).

Die Umbildung oder Rückbildung der Parabel gerade an diesem Knotenpunkte ließ sich nicht ohne einzelne Gewaltsamkeiten und Unklarheiten durchführen. Die nächste Konsequenz war, daß jetzt in dem Goldschmied alle drei Religionsstifter, Moses, Christus und Muhammed, zusammengefaßt — also voll-

kommen gleichgestellt wurden! — Nun aber die Figur des Erblassers, die bereits bei Boccaccio an diesem Punkte der Erzählung zu verschwimmen begann: wie paßte die jetzt noch in den Zusammenhang hinein? Sie ist bei Lessing so zu sagen zu einem Exponenten für eine Entwicklungsphase der Menschheit abgeblaßt. Anderseits spielt doch auch bei ihm wie bei Boccaccio in der Angabe der Motive, aus denen er seinen Söhnen statt des alten ursprünglichen Ringes neue anfertigen läßt, die alte ursprüngliche Beziehung auf Gott mit hinein.

2. Außerordentlich bezeichnend für Lessings Stellung zu der Entstehungsgeschichte der geoffenbarten Religionen ist die Art und Weise, wie er in der Parabel den Ursprung der drei Ringe darstellt: Dem Vater schien

> Von Zeit zu Zeit bald der, bald dieser, bald
> Der dritte — so wie jeder sich mit ihm
> Allein befand, und sein ergießend Herz
> Die andern zwei nicht teilten, — würdiger
> Des Ringes, den er denn auch einem jeden
> Die fromme Schwachheit hatte zu versprechen.
> Das ging nun so, so lang' es ging. Allein
> Es kommt zum Sterben, und der gute Vater
> Kommt in Verlegenheit u. s. w.

Man braucht nur den von Lessing hier angeschlagenen Ton mit dem prächtigen Märchenton des Anfangs oder dem feierlichen prophetischen Ernst des Schlusses zu vergleichen, um die Ironie deutlich herauszuhören. Aus dieser Ironie spricht die überlegene Skepsis der Aufklärungszeit. Es gilt auch hier jeden einzelnen Zug scharf aufzufassen. Aus Liebe hat der Vater sich entschlossen, statt des einen Ringes drei auf die Söhne zu vererben — das heißt, in die Vorstellungen der Zeit übersetzt: Aus Weisheit und Güte, damit nicht ein Volk durch seine reinere Religion eine Herrscherstellung unter den übrigen behaupte *),

---

*) Dieses Motiv wird am Schluß nachträglich noch schärfer betont:

> Möglich, daß der Vater nun
> Die Tyrannei des einen Rings nicht länger
> In seinem Hause dulden wollen! Und gewiß,

damit jedes die seiner natürlichen Eigenart entsprechende Form der Religion erhalte, ist die ursprüngliche einfache Religion (sagen wir kurz: der Patriarchen) in die drei positiven Religionen gespalten. Aber zugleich zeigt sich dabei doch auch eine Anpassung an die menschliche Schwäche, die jene reine Vernunftreligion nicht bewahren kann, die eine besondere göttliche Offenbarung für sich verlangt.

3. „Gleich, vollkommen gleich" sollen nach dem klaren und entschiedenen Willen des Vaters die drei Ringe werden. Und es gelingt dem Goldschmied, den Wunsch zu erfüllen. Als er die Ringe bringt,

> Kann selbst der Vater seinen Musterring
> Nicht unterscheiden.

Natürlich kann diese Gleichheit der Nachbildungen, streng genommen, nur eine äußere sein: die Wunderkraft des ersten Ringes kann der Meister ja nicht nachschaffen. Aber diese — an sich schon, wie wir sahen, latente — Kraft ist hier zunächst bereits dem Vater nebensächlich, ja gleichgiltig geworden. Für die Söhne vollends muß sie mit der Zuversicht auf ihre Wirkung (an diese Bedingung war ja die Tätigkeit der Kraft gebunden) erlöschen — und wie kann diese Zuversicht noch bestehen, sobald mit dem Vorhandensein von drei Ringen der Zweifel an ihrer Echtheit erwacht? So sind also auch in dieser Beziehung die Ringe jetzt „vollkommen gleich": zwei haben die Wunderkraft nie gehabt, und der eine echte hat sie nicht mehr. Sie sind jetzt in Lessings Parabel zu dem geworden, was sie bei Boccaccio von Anfang an waren: bloße äußere Symbole!

Jetzt, nachdem wir uns die einzelnen Züge des Bildes vollkommen klar gemacht haben, ergibt sich seine Bedeutung von selbst: In den drei positiven Religionen, die an die Stelle der reinen, natürlichen Religion getreten sind, hat sich die ethische

---

> Daß er euch alle drei geliebt, und gleich
> Geliebt: in dem er zwei nicht drücken mögen,
> Um einen zu begünstigen.

Kraft der Religion verflüchtigt, alle drei sind nur äußere Glaubenssymbole, alle drei als solche „vollkommen gleich".

2.

Als eine Verhüllung und Verdunkelung der ursprünglichen Vernunftreligion pflegte die Aufklärungszeit die positiven Religionen zu betrachten. Keine enthält die absolute Wahrheit; es kann sich nur darum handeln, welche von ihnen einer vernunftgemäßen Gotteserkenntnis am nächsten kommt. Der Deismus, einer so rücksichtslosen Kritik er auch die Personen und Geschichten der Bibel unterwarf, hielt doch im allgemeinen daran fest, daß die wesentlichen Lehren des Christentums mit den Vernunftwahrheiten sich decken. Aber auch der strenge Monotheismus des Islam und seine einfache Moral fanden ihre Lobredner, wenn man auch den imposteur Mahomet fallen ließ. Als dann das Judentum sich zu emanzipieren begann, da hob man als seinen Vorzug die Einfachheit und Klarheit seines Glaubens hervor, der, wie z. B. Mendelssohn rühmte, durchaus mit den „sicheren Grundbegriffen menschlicher Erkenntnis" im Einklang stehe. Und schließlich verschwanden alle trennenden Unterschiede der Religionen vor den ihnen gemeinsamen „Wahrheiten, die allen gleich wichtig" waren, und man neigte dazu, in jenen wesentlich nur Nationalvorurteile zu sehen, die man als „unschädliche Zusätze" gelten ließ.

Am rückhaltlosesten bekennt sich Lessing zu dieser Indifferenz gegen alle positiven Religionen in der schon oben (S. 364) erwähnten Skizze „Über die Entstehung der geoffenbarten Religion". Er führt sie ausschließlich auf politische Motive zurück. Die natürliche Religion bildet sich in den einzelnen Menschen je nach ihren verschiedenen Anlagen verschieden aus. Nur in dem Stande der natürlichen Freiheit konnte sich diese Mannigfaltigkeit unbedenklich entwickeln; in der bürgerlichen Gesellschaft dagegen mußte den Gefahren, die daraus entstehen konnten, durch eine Einigung über gewisse Begriffe und äußere Formen vorgebeugt werden. Diese Satzungen mußten wiederum

verschieden sein, je nach der natürlichen und zufälligen Beschaffenheit der einzelnen Staaten. So wurden die positiven Religionen „aus der Religion der Natur gebaut, sowie man aus dem Rechte der Natur aus der nämlichen Ursache ein positives Recht gebauet hatte". Wenn aber auch jene Satzungen nur konventionelle Bedeutung haben, so muß man ihnen doch dieselbe Wichtigkeit und Notwendigkeit beilegen, wie den natürlichen Religionswahrheiten, weil eben Übereinstimmung in der öffentlichen Religion für jeden Staat unentbehrlich ist. „Alle positiven Religionen sind folglich gleich wahr" — nämlich in dem Wesentlichen — „und gleich falsch" — nämlich in den konventionellen Zusätzen.

Für die Bestimmung der Abfassungszeit der Skizze fehlt jeder Anhalt; nur um sie von der „Erziehung des Menschengeschlechts" möglichst weit abzurücken, hat man sie in oder vor die Breslauer Zeit setzen zu müssen geglaubt. Als ein fester Markstein in der Entwicklung der Religionsphilosophie Lessings kann aber die letztere Schrift schwerlich gelten (vergl. oben S. 320 und unten Abschn. III), und anderseits ragt die in der ersteren versuchte Konstruktion der positiven Religionen noch in das im Geburtsjahr des Nathan erschienene, zweite „Gespräch für Freimäurer" hinein. Lessing geht hier aus von der die Aufklärungszeit beherrschenden Anschauung Lockes, daß die Staaten „Mittel menschlicher Erfindung" seien, geschaffen, sobald der Mensch aus dem Naturzustande heraustrat, „damit durch diese und in dieser Vereinigung der einzelne seinen Teil von Glückseligkeit desto besser und sicherer genießen könne". Aber er geht in den Konsequenzen dieser eudämonistischen Staatslehre weit über Locke hinaus, so daß er schließlich praktisch den einzelnen kaum minder einschnürt, als Hobbes von dem entgegengesetzten Standpunkt der Staats-Omnipotenz aus: Ebenso wenig wie alle Staaten zusammen einerlei Verfassung haben können, ebenso wenig einerlei Religion. „Ja, ich begreife nicht, wie einerlei Staatsverfassung ohne einerlei Religion*) auch nur möglich ist." So kann die bürgerliche

*) Wie bei dieser durchaus an Hobbes erinnernden Gleichstellung der politischen und der religiösen Einheit eines Volkes das Ideal der Toleranz,

Gesellschaft die Menschen nicht vereinigen, ohne sie „in verschiedene Völker und Religionen zu teilen und zu trennen"; aber diese Trennung ist „doch immer noch besser als gar kein Ganzes". Das Neue, das dieser Aufsatz in die Konstruktion der Religionen einfügt, besteht nur darin, daß Lessing hier ihre Verschiedenheit durch die Verschiedenheit des Klimas und die damit wieder zusammenhängenden Verschiedenheiten der Gewohnheiten und Sitten zu begründen sucht. Die abstrakte Ableitung der Religionen erhält dadurch einen konkreteren Zug, der wohl auf den Einfluß der Ideen Montesquieus zurückzuführen ist. Aber auch hier bleiben die Religionen ein wesentlich politisches Gebilde, ihre Verschiedenheit ein notwendiges Übel; Lessing kennt nur eine Entwicklung derselben neben einander, nicht eine Höherentwicklung auseinander. Und auch hier soll die Erkenntnis dieses gleichen Wesens aller Religionen dazu führen, daß man sich über die „Vorurteile" dieser nun einmal unvermeidlichen Gliederung erhebe und nicht glaube, alles „müsse notwendig wahr und gut" sein, was man dafür anerkenne.

Die Frage, wie sich zu diesen Anschauungen die „Erziehung des Menschengeschlechts" verhalte, verlangt eine besondere Erörterung, die erst zum Schlusse dieses Kapitels gegeben werden kann.

C. Der Glaubensstreit der Religionen.

In dieser, unter der Hülle des Gleichnisses gegebenen, Entwicklungsgeschichte der positiven Religionen liegt eigentlich die Stellung, die wir ihnen gegenüber einzunehmen haben, schon beschlossen. Die beiden folgenden Abschnitte der Parabel ziehen nur noch mit voller Klarheit diese praktischen Konsequenzen.

1.

Es folgt zunächst der Streit der Söhne um den Besitz des echten Ringes, die Begründung ihrer Ansprüche mit der Berufung auf den letzten Willen (auch ein „Testament"!) des Vaters. Nathan hält sich jetzt, wo die Parabel ihrer Auflösung zueilt, nicht erst

---

dem das Gespräch am Schluß zulenkt, sich verwirklichen lasse, darüber scheint Lessing sich nicht recht klar geworden zu sein.

lange bei der Ausmalung dieser Züge auf. Er geht statt dessen, nachdem er einen Augenblick gezögert und dem Sultan selbst es überlassen hat, die Deutung und Nutzanwendung zu versuchen, sofort dazu über, das Ergebnis seinerseits direkt auszusprechen und zu begründen.

1. Wie die Ringe der Parabel „gleich, vollkommen gleich" sind, so müssen, meint er, für eine unbefangene und unparteiische Beurteilung alle wesentlichen Unterschiede zwischen den drei positiven Religionen verschwinden. Nur in zufälligen Äußerlichkeiten, im Kultus, im Zeremoniell, bis hinab auf die Speise- und Kleidergesetze, weichen sie von einander ab. Als jenes Wesentliche aber sieht er ihren gemeinsamen Charakter als Offenbarungsreligionen an: alle drei gründen sich auf die Geschichte eines göttlichen Ursprungs. Wie bei jeder Geschichte hängt auch bei dieser die Glaubwürdigkeit ab von der Autorität, welche die geschichtlichen Zeugnisse für uns haben. Diese aber ist bei allen Religionen für ihre Bekenner die gleiche, bei allen beruht sie auf der Pietät gegen die Tradition der Väter.

2. Eine rein verstandesmäßige Schlußfolgerung würde von hier aus zum Skeptizismus und Indifferentismus führen. Wenn alle drei Religionen völlig gleich beglaubigt sind, so ist es ja auch gleichgiltig, welche man bekennt; ja es mag zweifelhaft werden, ob man sich überhaupt zu einer bekennen soll. Nathan weiß dieser Konsequenz auszubiegen, indem er an Stelle des logischen ein Gefühlsargument vorschiebt: Allerdings nur die Pietät entscheidet für die Tradition der eigenen Religion, aber dieses Motiv ist ihm auch stark genug, um uns ceteris paribus bei dem Glauben unserer Väter festzuhalten.

> Bei dem Lebendigen! Der Mann hat Recht.
> Ich muß verstummen,

läßt Lessing hier den Sultan ausrufen, nachdem er einen Augenblick überrascht gestutzt hat. Der Beifallsruf auf der Bühne soll das Signal geben für den — stillen! — Beifall des Hörers. Werden auch wir heute noch Nathans Urteil und seiner Begründung zustimmen?

2.

Die Gründe, mit denen Lessings weiser Jude hier den Vorzug einer Offenbarungsreligion vor der anderen bekämpft, sind fast buchstäblich dieselben, die Mendelssohn 1769 in dem Streit mit Lavater geltend gemacht hatte. „Nach meinen Religionslehren“, sagt er in der Nacherinnerung, „sind alle Wunderwerke kein Unterscheidungszeichen der Wahrheit und geben von der göttlichen Sendung des Propheten auch keine moralische Gewißheit. — — — Ich könnte nach meinen jüdischen Grundsätzen gar wohl sagen, daß ich mit derselben Art zu schließen, welche Religion man will, verteidigen wollte, weil ich keine Religionspartei kenne, die nicht Zeugnisse von Wunderwerken aufzuweisen hat, und ein jeder das Recht haben muß, seine Väter für glaubwürdig zu halten. Eine jede Offenbarung wird durch Überlieferung und Monumente fortgepflanzt; hierin kommen wir überein.“*)

Wir verstehen es aus den in Kapitel 1 berührten theologischen Streitigkeiten, wie Lessing dazu kam, gerade diese ihm dargebotene Waffe zu ergreifen. Wie jüngst Bonnet und Lavater dem Anhänger des A. T. als Hauptargument die Offenbarungsgeschichte des N. T. entgegengehalten hatten, so sah man ja überhaupt damals in dem Offenbarungsbeweis das eigentliche Fundament des Glaubens. In seiner schroffsten, äußerlichsten Form hatte ihn die lutherische Orthodoxie zum „Schriftbeweis“ ausgeprägt. Und doch muß gerade dieses Argument Andersgläubigen gegenüber vollständig versagen: mit genau demselben Rechte, mit dem sich der Christ auf sein N. T. beruft, mag der Israelit auf sein Gesetz, der Muhamedaner auf seinen Koran hinweisen.

*) Äußerlich klingt an Lessings Worte auch eine Stelle im Fragment des Reimarus „Unmöglichkeit einer Offenbarung, die alle Menschen auf eine gegründete Art glauben können“ an: „Wer kann den Kindern verdenken, daß sie bei dem Vertrauen, bei dem Gehorsame, so sie ihren Eltern schuldig sind, auch derselben ihre Religion für wahr und für die beste halten?“ (Lessings Werke hg. v. Muncker 12, 325) Reimarus will aber nur zeigen, wie gedankenlos die Religion sich im Kindesalter forterbt.

Aber neben der Offenbarungsgeschichte kommt doch auch der Offenbarungsinhalt in Betracht! So hatte schon Lavater in seiner „Antwort an den Herrn Moses Mendelssohn", wenn auch nur schüchtern, versucht, neben den „Tatbeweisen" für die Wahrheit beider Religionen auch auf den Vergleich der Lehre zu bringen und z. B. den Zehn Geboten die Bergpredigt gegenübergestellt. Es handelte sich dabei nicht bloß, wie man damals sagte, um die „innere moralische Schönheit" der Lehre, sondern wesentlich um „würdigere Gottesvorstellungen". Mendelssohn folgte ihm aber auf dieses Gebiet nicht. Ihn mußte nach den ganzen Anschauungen der Aufklärung (vergl. oben S. 362) diese Frage von vornherein müßig dünken. Was kam denn überhaupt auf die einzelnen Religionslehren an, wie unwesentlich erschienen ihre Unterschiede verglichen mit der Vernunftreligion („den Wahrheiten, die allen Religionen gleich wichtig sein müssen")! „Wenn wir die Masse unserer Erkenntnis zergliedern," schrieb er damals an Bonnet, „so werden wir sicherlich in so vielen wichtigen Wahrheiten übereinstimmen, daß meines Erachtens wenig Individua von einer Religion harmonischer denken können. Die wenigen Punkte, die uns etwa noch trennen, können, der Glückseligkeit des menschlichen Geschlechtes unbeschadet, noch Jahrhunderte unerörtert bleiben. Noch sind die Wahrheiten, die wir gemeinschaftlich erkennen, nicht ausgebreitet genug, daß wir der guten Sache von der Erörterung dieser streitigen Punkte großen Nutzen versprechen könnten." Vollends die Lösung dieser Frage hielt er für ausgeschlossen. Die Urteilskraft bei Menschen, die nach so verschiedenen, ja entgegengesetzten Grundsätzen erzogen und unterrichtet seien, wie die Bekenner zweier Religionen, sei viel zu ungleich gestimmt, als daß ein übereinstimmendes Urteil möglich sei.*)

So entsprach es ebenso den Anschauungen der Orthodoxie

*) Er berührt hier den tiefsten Grund des Gegensatzes der Religionen, den Kulturunterschied, aber ohne sich der Bedeutung dieses Moments und der Konsequenzen, die sich daraus gegen seinen ganzen Standpunkt ergeben, bewußt zu sein.

wie denen der Aufklärung jener Zeit, wenn Lessings Kritik sich ausschließlich auf die Bedeutung der Offenbarungs*geschichte* beschränkte und den *Inhalt* der Offenbarung stillschweigend überging.

Wenn endlich Nathan trotz seiner kritischen Auffassung der Offenbarung überhaupt den Glauben an die Offenbarung seiner eigenen Religion dennoch festhalten zu sollen glaubt, weil ihre Tradition ihm von seinen Vätern überkommen sei, so macht ihn Lessing damit zum Anwalt jener eigentümlich skeptisch-indifferenten und doch zugleich konservativen Stellung zu den positiven Religionen, bei der die Aufgeklärten damals — wie noch heute meist „die Gebildeten unter ihren Verächtern" — sich zu beruhigen pflegten.

Auch hier mag Mendelssohn als ein typischer Vertreter jener Richtung gelten. Er entwickelt in der „Nacherinnerung" die Konsequenzen seiner oben (S. 372) angeführten Ansicht mit einer Klarheit, die uns deutlich erkennen läßt, wohin sie führt. Er hat „zwischen Dogmatiker und Skeptiker eine Art Mitte zu halten gesucht". Aber welchen religiösen Wert, welche Lebenskraft hat überhaupt noch ein Glaube, der von vornherein sich seiner relativen Wahrheit bewußt ist? Das ist, um mit Paul de Lagarde zu reden, „keine *Religion* mehr, sondern eine *Theorie über göttliche Dinge*.". Oder faßt Mendelssohn seine Religion wesentlich anders auf, wenn er an Bonnet schreibt: „Sind mit den besonderen Sätzen, die uns etwa noch trennen, die Benennungen von *Christentum* und *Judentum* verbunden — was tut dieses? In unseren Ohren würden *diese Namen* nichts Feindseligeres haben, als die Namen *Cartesianer* und *Leibnizianer*"!

So birgt sich hinter jenem angeblichen Glauben an die Autorität der religiösen Tradition des eigenen Volkes doch nur die Pietät, die schonend die religiösen Lehren, auch wenn man ihnen innerlich längst entwachsen ist, als äußere Formen beibehält. Daß auch Nathan in der Tat so denkt, zeigt das Drama. Er „der so ganz nur Jude scheinen will", hat nicht

allein Recha in der natürlichen Religion erzogen, sondern ihr auch jene durchaus aufgeklärte Auffassung der Offenbarung auf dem Sinai beigebracht, die sie gleich bei dem ersten Zusammentreffen mit dem Tempelherren verrät (III, 2).

D. Der sittliche Wettstreit der Religionen.

1.

Die Parabel war, wie wir sahen, auf einem Umwege in dieselbe Bahn eingelenkt, von der die Novelle Boccaccios ausging (S. 367); jetzt ist sie von da aus auch bei demselben Ziele angelangt, mit dem diese abschloß. Aber Lessing will uns nicht mit diesem negativen Ergebnis entlassen. Er fügt deshalb zum Schluß noch eine positive Lehre, eine Ermahnung hinzu. Diese Fortsetzung knüpft an den ersten Teil der Parabel wieder an. Sie ist durchaus Lessings eigene Erfindung. Die Reflexion hüllt sich wieder in das Bild, aber die Hülle wird jetzt durchsichtiger; unmittelbarer als in den ersten beiden Teilen tritt der Gedanke hervor.

1. Das Schlußurteil des Richters beginnt mit einer Kritik des bisher bei der Beurteilung der Religionen angewandten Maßstabes. Man hat die Frage nach der Echtheit der Ringe bisher ganz einseitig nur mit Berufung auf ihre Verleihung durch den Vater entscheiden wollen und das andere Kriterium, die Wunderkraft des ersten Ringes, darüber ganz vergessen, so vollständig vergessen, daß die Söhne „stutzen", als sie vom Richter daran erinnert werden. Das Gleichnis löst sich von selbst auf: Die Frage nach dem praktischen Zweck der Religionen und der ihnen zur Erreichung desselben innewohnenden Kraft ist in dem Streite über ihren göttlichen Ursprung völlig zurückgetreten. Anstatt jene in ihnen ruhende Kraft zum sittlichen Handeln durch sittliches Streben zu wecken und nach Liebe bei Gott und den Menschen zu ringen, haben sich die Bekenner der verschiedenen Religionen in wildem Haß befehdet. Und doch, wenn die Wahrheit der Religionen sich aus ihrem Ursprung

nicht beweisen läßt, so läßt sie sich nur beweisen aus ihrer sittlichen Wirkung.

2. Daraus ergibt sich die Mahnung, sich auf diese Kraft der Religion wieder zu besinnen und sie durch die Tat zu erproben. Freilich, ist dies überhaupt jetzt noch möglich? Wir sahen (oben S. 367): mit dem Glauben an die Echtheit der Ringe ist auch die „Zuversicht" auf ihre Wunderkraft erschüttert. Dieser Sachlage entspricht die eigentümliche Wendung, die der Richter, das Bild fast völlig abstreifend, jener Mahnung gibt:

> Es eifre jeder seiner unbestochnen,
> Von Vorurteilen freien Liebe nach!
> Es strebe von euch jeder um die Wette,
> Die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag
> Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmut,
> Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,
> Mit innigster Ergebenheit in Gott
> Zu Hilf'!

„komme dieser Kraft zu Hilf'!" — der Ausdruck klingt ja wie eine offenbare Ironie auf die Wunderkraft! Das Verhältnis des Menschen zur Religion, von dem die Parabel ausging, hat sich völlig umgekehrt. Hatte einst die Religion ihm die Kraft zu sittlichem Handeln geliehen, so soll er jetzt in die Religion diese Kraft hineinlegen, die sie verloren hat. Woraus aber soll er diese Kraft schöpfen? Zu der Liebe zu dem Nächsten in Gesinnung und Tat soll sich als zweites die „innigste Ergebenheit in Gott" gesellen. Es gilt, beide Elemente gleichmäßig zu beachten, nicht bloß, wie gewöhnlich geschieht, das erstere. Dann aber haben wir hier die beiden Hauptstücke einer „vernünftigen Religion", dieselben, die auch — wie wir im nächsten Kapitel sehen werden — als Lessings Credo das ganze Drama predigt; dort wird sich auch zeigen (S. 391), in welchem Verhältnis diese beiden Elemente zu einander stehen.

Also innerhalb der positiven Religionen soll jene Religion der Vernunft ihre Kraft entfalten; jene bleiben auch hier, was sie vorher waren, nur die äußere Form.

3. Der Streit der Religionen um ihre Echtheit verwandelt sich damit in einen sittlichen Wettstreit; ihre Verheißung wird zu einer Aufgabe. Die Möglichkeit ihrer Erfüllung ist nach dem Gesagten natürlich in allen Religionen gegeben. Man könnte auch schon — in der Weise Kants — aus dem Postulat darauf zurückschließen. Und nicht ohne Absicht weist der Dichter gerade hier, wo er dieses Postulat erhebt, tröstend darauf zurück, daß Gott aus gleicher Liebe zu den Völkern die verschiedenen Religionen gestiftet. Und weiter: nicht mehr durch die positiven Religionen selbst, sondern in oder mit ihnen soll jene Kraft jetzt entfaltet werden: wie kann da noch ein zwingender Rückschluß aus dem Erfolg dieser Kraft auf die Göttlichkeit, die Wahrheit und Erhabenheit der einzelnen Religionen gezogen werden?

So kann es sich, wenn man Lessings Andeutungen konsequent ausdenkt, offenbar bei jenem Wettstreit nicht sowohl um eine Prüfung der Religionen selbst, als um eine Prüfung der Bekenner handeln. Die religiösen Formen sollen durch die in ihnen selbständig sich betätigende religiöse und sittliche Gesinnung gleichsam nur geadelt werden.

4. „Über tausend tausend Jahren wird wiederum auf diesem Stuhl" ein weisrer Richter das Urteil fällen. „Auf diesem Stuhl" — also auf Erden noch, wenn auch erst in fernster Zukunft, soll sich der Streit entscheiden. Lessing appelliert damit von der Gegenwart an das Urteil der Weltgeschichte als des Weltgerichtes. Die Art, wie die einzelnen Völker in ihren Religionen jene Aufgabe erfüllt haben werden, ihre Bedeutung für die ethische Entwicklung des Menschengeschlechts, kurz ihre kulturgeschichtliche Mission wird das Entscheidende sein.

Freilich, ein Rest bleibt noch bei dieser Lösung. Die Erprobung der Religionen, die dem Richter vorschwebt, kann doch nur für die eine Hälfte der Kraft „vor Gott und Menschen angenehm zu machen" gelten. Lessing hat, wie man sieht, die Wirksamkeit der Religion nur auf diese Erde beschränkt. Ihre

Bedeutung für das Jenseits, der Glaube an Erlösung und Unsterblichkeit, erscheint nebensächlich und bleibt zweifelhaft.

2.

Durch das ganze Zeitalter der Aufklärung zieht sich neben der vorwiegend verstandesmäßigen Auffassung der Religionen auch ihre einseitige Schätzung nach ihrer ethischen (und dadurch praktischen) Bedeutung. Schon der englische Deismus hat kein Verständnis für die tiefere Sehnsucht der menschlichen Seele, die in den Glaubensvorstellungen ihre Erfüllung sucht; ihm ist die Religion im wesentlichen ein Vehikel der Moral! Vollends der Skeptizismus eines Hume achtet in ihr nur die Triebfedern zum sittlichen Handeln und beurteilt nach dem moralischen Element den Wert der einzelnen Religionen. In Frankreich hatte vor allem Voltaire in der Religion die unentbehrliche Grundlage der Sittlichkeit gezeigt; zu seiner Vorliebe für den Islam hatte ihn wesentlich die verständige Moral des Koran und sein Einfluß auf die ganze bürgerliche Gesetzgebung der Muhammedaner bestimmt. In Deutschland war der Boden für diese Anschauungen durch die Leibniz-Wolffsche Philosophie vorbereitet. Leibniz selbst hatte bei all seiner spekulativen Tiefe doch zugleich nachdrücklich die praktische Frömmigkeit betont und entrüstet derer gedacht, die sich einbilden de pouvoir être dévots sans aimer leur prochain et de pouvoir aimer le prochain sans le servir. Seine Geringschätzung der Symbole und des Kultus — bien souvent ces cérémonies n'ont pas été bien propres à entretenir l'exercice de la vertu! — ließen diese praktischen Konsequenzen seiner Religionsphilosophie noch reiner und deutlicher hervortreten. Besonders in der Frühzeit der deutschen Aufklärung kam dazu die Einwirkung des Pietismus, der über die Schranken des Konfessionalismus sich erhob und für wichtiger als die „reine Lehre“ frommen Lebenswandel und brüderliche Liebe ansah.

Aus der Berührung deistischer und pietistischer Anschauungen hat sich auch bei Lessing die Nichtachtung des Dogmatischen und

die Hochachtung des Moralischen in der Religion entwickelt. In seiner Jugendschrift über die Herrnhuter, in der er als Schüler Tindals „die einfache, leichte und lebendige Religion des Adams" preist und durch Christus nur die „Religion in ihrer Lauterkeit wiederhergestellt" sieht, beklagt er es, daß nachher „das ausübende Christentum von Tag zu Tag abgenommen habe". Die Reformation habe zwar die Ausschreitungen des Aberglaubens beseitigt, aber „Tugend und Heiligkeit hätten gleichwohl bei ihren Verbesserungen nur wenig gewonnen", da nach ihrer Lehre der Glaube selig mache und nicht die Werke. Mit noch schärferer polemischer Spitze hält er ein Jahr vor dem Nathan der toten Rechtgläubigkeit seiner Tage, die ein in tätiger Liebe sich bewährendes Christentum, wenn der wahre Glaube fehle, für nichts achtete, in dem „Testament des Johannes" auch sein Testament entgegen (vergl. S. 319).

III. Das Verhältnis der Ringparabel zu der Erziehung des Menschengeschlechts.

Wir haben gesehen, wie die Ringparabel Ideen, die in der Aufklärung allmählich zur Herrschaft gelangt waren, zu einem großen Bekenntnis für weite Kreise zusammenfaßt. Wir haben ferner gesehen, wie feste Wurzeln diese Ideen in Lessing geschlagen hatten, wie sie bis zuletzt in ihm weiter trieben und ihn zur Ausführung drängten. So konnte er mit vollem Rechte in dem Entwurf einer Vorrede zu seinem Drama bekennen: „Nathans Gesinnung gegen alle positive Religion ist von jeher die meinige gewesen." Wie verhalten sich aber dazu die Ansichten, die er in seiner „Erziehung des Menschengeschlechts" entwickelt? (Vgl. Kap. 1 a. E.) Das Erscheinen des Dramas wird von der Veröffentlichung ihrer beiden Hälften gleichsam umrahmt: 1777 im Vierten Beitrag zur Geschichte und Literatur war unter den „Gegensätzen" des Herausgebers zu dem 2. bis 5. Fragment des Ungenannten § 1 bis 53 abgedruckt; Ostern 1780 erschien das Ganze mit dem „Vorbericht" als besonderes Buch.

Zunächst scheinen die Anschauungen Lessings über das Verhältnis der positiven Religionen an beiden Stellen durch eine kaum zu überbrückende Kluft voneinander getrennt zu sein. Statt der, alle wesentlichen Unterschiede der Religionen nivellierenden, Horizontale in der Parabel haben wir in der Erziehung des Menschengeschlechts eine Vertikale mit deutlicher Abstufung, eine Höherentwicklung einer Religion aus der anderen, wobei das Christentum als ein scharf abgegrenzter Gipfelpunkt sich heraushebt. In ihm will er uns nicht bloß die Vollendung des Judentums, sondern den Abschluß der Offenbarung überhaupt zeigen. Und dieser Fortschritt des Christentums ist hier, in direktem Gegensatz zur Parabel, die die Lehren als unwesentlich völlig bei Seite ließ, klar und bestimmt auf einen wesentlichen Unterschied der Lehre zurückgeführt. Nachdem das Judentum den Begriff des einigen Gottes durch die mosaische Offenbarung erhalten und ihn in der babylonischen Gefangenschaft unter dem Einfluß der persischen Religion klarer herausgearbeitet hatte, wird „Christus der erste zuverlässige, praktische Lehrer der Unsterblichkeit der Seele" (§ 58).

Der Grundgedanke der Schrift war bekanntlich nicht neu. Lessings religionsgeschichtliche Betrachtung bewegt sich hier in den engen Schranken, in denen seit alters theologische Geschichtsphilosophie den planvollen Gang der Vorsehung verfolgt hatte. Eine „Erziehung auf Christus hin" hatte im Anschluß an Paulinische Vorstellungen schon die Patristik in der Geschichte des Alten Bundes gesehen. Und noch in jüngster Zeit hatte Leibniz in der Vorrede zur Theodicee in Judentum und Christentum dieselben zwei religiösen Entwicklungsstufen unterschieden wie Lessing: nachdem Abraham und Moses den Glauben an den einen Gott, den Urheber aller Dinge, begründet hatten, offenbarte Christus die Lehre von der Unsterblichkeit und der Vergeltung im Jenseits und setzte an Stelle der ehrfürchtigen Scheu vor der Gottheit die Liebe. Leibniz hatte sogar die Bedeutung des Islam im Zusammenhang der religiösen Entwicklung der Menschheit gewürdigt: durch ihn sind jene Lehren in ferne

und unkultivierte Gegenden getragen, wohin das Christentum nicht bringen konnte.

Das Neue bei Lessing lag zunächst darin, daß er jenen Gedanken einer göttlichen Erziehung in der rationalisierenden Weise der Zeit den Vorstellungen einer natürlichen Folgerichtigkeit und Zweckmäßigkeit sinnreich anzupassen verstand. Indem er jenen Gedanken bis ins einzelne so menschlich verständig, so durchaus begreiflich ausführte „machte er brauchbar ihn bei ganz verschiedenen Leuten". Nur zu gern ließ man sich zu der Annahme verleiten, hier habe sich Lessings Kritik des Christentums zu einem positiven Abschluß durchgerungen. Man übersah über dem Neuen der Form das wesentlichere Neue in der Konsequenz, die er an den Gedanken einer Fortentwicklung der Religion knüpft: derselbe Fortschritt, der von einer positiven Religion zur anderen leitet, drängt (so schließt er) endlich auch über jede positive Religion hinaus.

Er hat diese Konsequenz schon in der Einleitung (§ 1—7) vorbereitet. Sein Ausgangspunkt ist hier ein zwiespältiger. Wenn er den ersten Menschen sogleich mit dem Begriff eines einigen Gottes ausgestattet, diesen aber dann in Vielgötterei und Abgötterei entartet sich denkt, so ist dies wohl noch ein Nachklang der deistischen Konstruktion einer ursprünglichen reinen Vernunftreligion. Hier setzt nun als ein zweiter Ausgangspunkt die Offenbarung ein. Von vornherein weiß Lessing zwischen ihr und der Vernunft dadurch eine Vermittlung anzubahnen, daß er sie rein theoretisch faßt und — wie Locke — in ihr nur Vernunftwahrheiten, auf die die sich selbst überlassene Vernunft erst spät gekommen sein würde, dem Menschen im voraus darbieten läßt: Wie diese ganze Auffassung in ihrem innersten Wesen scholastisch ist, so auch das Ziel, dem nach Lessing die Entwicklung zustrebt: die Auflösung der Glaubenswahrheiten in Vernunftwahrheiten. Ganz scholastisch mutet uns der Versuch einer Umdeutung der Lehren des Christentums (von der Dreieinigkeit, der Erbsünde, der Genugtuung des Sohnes) an, Lehren die von den Jüngern, wie er meint, zu der Hauptlehre von der

Unsterblichkeit noch hinzugefügt wurden. Aber Lessing geht weiter. Er zieht zunächst hieraus die klare Konsequenz: Sind „die Vernunftwahrheiten dazu geoffenbart, um es (d. h. reine Vernunftwahrheiten) zu werden" (§ 76), so werden wir endlich die Offenbarung und die Offenbarungsurkunden „entbehren können". Die Wahrheiten, die uns im A. und N. T. „vorgespiegelt werden", werden wir nur „so lange als Offenbarungen anstaunen", bis sie die Vernunft aus sich selbst hergeleitet hat. Und in dieser Zeit eines neuen, ewigen Evangeliums, in dem Mannesalter der Menschheit, wird der Mensch sodann die Beweggründe zu seinem sittlichen Handeln nicht mehr von seinen religiösen Vorstellungen, wie der Lehre von der Unsterblichkeit, empfangen, sondern das Gute tun rein um des Guten willen.

So schließt die Erziehung des Menschengeschlechts ebenso wie die Parabel mit einer Art Götterdämmerung. Die positiven Religionen sind in beiden nur eine Übergangsstufe, die überwunden werden soll, um zu der Religion der Vernunft und einer autonomen Sittlichkeit zu gelangen. Der Unterschied, daß hier diese Zwischenstufe selbst wieder in sich abgestuft ist, konnte im Hinblick auf das gleiche Ziel unwesentlich erscheinen. Dazu kommt, daß diese Entwicklung der Religionen für Lessing selbst doch „nur ein Problema, eine Hypothes" war. Nicht als eigene Arbeit, sondern als einen Aufsatz, der „vor einiger Zeit unter einem gewissen Zirkel von Freunden in der Handschrift herumgegangen", hatte er den historischen Hauptteil in den 4. Beitrag eingerückt. Auch in der Buchausgabe hatte er sich nur als Herausgeber bezeichnet. An den Sohn von Reimarus schrieb er: „Die Erziehung des Menschengeschlechts ist von einem guten Freunde, der sich gern allerlei Hypothesen und Systeme macht, um das Vergnügen zu haben, sie später wieder einzureißen", und an seinen Bruder Karl: „Ich kann ja das Ding vollends in die Welt schicken, da ich es nie für meine Arbeit erkennen werde."*)

*) Böttiger (Literarische Zustände und Zeitgenossen II, 19) erfuhr 1795 aus dem Munde von Elise Reimarus, „daß Lessing selbst zu der Zeit, wo er seine Erziehung des Menschengeschlechts herausgab, nicht mehr an

Siebentes Kapitel.

Ethische und religiöse Anschauungen im Nathan.

Werktätige Liebe und „innige Ergebenheit in Gott“, das waren (S. 376) die beiden Hauptstücke in Nathans Credo. Auf ihnen ruhen die ethischen und religiösen Anschauungen, von denen das ganze Drama getragen ist. Wie in der Parabel ist auch hier das Ethische das Wesentlichere. Ja Lessing weist nachdrücklich auf die Gefahren hin, die dem sittlichen Handeln aus der einseitigen Pflege des religiösen Empfindens erwachsen können, wenn er gleich zu Anfang an Dajas und Rechas Beispiel warnend zeigt,

> Wie viel andächtig schwärmen leichter als
> Gut handeln ist, wie gern der schlaffste Mensch
> Andächtig schwärmt, um nur — ist er zuzeiten
> Sich schon der Absicht deutlich nicht bewußt —
> Um nur gut handeln nicht zu dürfen.

Darum versucht er zunächst auch die Sittlichkeit auf eine selbständige Grundlage zu stellen, um ihr dann allerdings in ihrer vollkommensten Entfaltung doch wieder an der Religion eine Stütze zu geben.

I. Die Humanität.

1.

Lessing gründet die ethischen Forderungen zunächst, unabhängig von allen religiösen Voraussetzungen, auf das Bewußtsein der gemeinsamen Menschlichkeit. Als Menschen sollen wir uns als Brüder fühlen, und dies Gefühl soll auch durch die Schranken, die uns im Leben trennen, nicht gehemmt werden. Gerade die Besten, die Aufgeklärtesten sind sich auch am klarsten bewußt, wie zufällig und unwesentlich diese Schranken sind.

---

diesen früher geträumten Traum geglaubt, ihn aber bloß darum damals herausgegeben habe, um den theologischen Streitern eine Diversion zu machen. Daß es Lessingen selbst damit nicht Ernst gewesen, — fügt Böttiger hinzu — beweisen auch, recht verstanden, einige Stellen seines Nathan.“

Ah! wenn ich einen mehr in Euch
Gefunden hätte, dem es g'nügt ein Mensch
Zu heißen!

so grüßt Nathan frohlockend in dem Tempelherrn den Geistesverwandten. Humanität wird so die letzte Formel für die Pflichten des Menschen. Vor ihr müssen auch die Ansprüche der einzelnen Religionen zurücktreten, vor ihr jede Intoleranz verstummen. Wie sehr aber widerstreiten sie noch den Forderungen der Menschlichkeit!

Du kennst die Christen nicht, willst sie nicht kennen.
Ihr Stolz ist: Christen sein, nicht Menschen. Denn
Selbst das, was noch von ihrem Stifter her
Mit Menschlichkeit den Aberglauben würzt,
Das lieben sie, nicht weil es menschlich ist:
Weil's Christus lehrt, weil's Christus hat getan.
Wohl ihnen, daß er ein so guter Mensch
Noch war!

So wie hier (II, 1) Sittah die Christen, so klagt der Tempelherr (II, 5) die Juden an:

Kennt Ihr auch das Volk,
Das diese Menschenmäkelei zuerst
Getrieben? Wißt Ihr, Nathan, welches Volk
Zuerst das auserwählte Volk sich nannte?
Wie? wenn ich dieses Volk nun zwar nicht haßte,
Doch wegen seines Stolzes zu verachten
Mich nicht entbrechen könnte? seines Stolzes,
Den es auf Christ und Muselmann vererbte,
Nur sein Gott sei der rechte Gott!

Und Nathan, der äußerlich „so ganz nur Jude scheinen will“, gesteht hier, wo er einen Gleichgesinnten gefunden hat, offen, wie frei er über dem Glauben seines Volkes stehe:

Wir müssen, müssen Freunde sein! — Verachtet
Mein Volk, so sehr Ihr wollt! Wir haben beide
Uns unser Volk nicht auserlesen. Sind
Wir unser Volk? Was heißt denn Volk?
Sind Christ und Jude eher Christ und Jude
Als Mensch?

Die Humanität greift hier bereits vom religiösen auf das

nationale Gebiet über und wird zum Weltbürgertum. Um die Schranken zwischen Muhammedanern und Christen, Türken und Franken niederzureißen und einen Bund edler, von nationalen Vorurteilen freier Menschen zu stiften, wollte Saladin sein Haus mit dem Richards von England durch eine Doppelheirat verbinden (II, 1):

> Ha! welch ein Haus zusammen! Ha, der ersten,
> Der besten Häuser in der Welt das beste! —
> Das hätte Menschen geben sollen! das!

Und Sittah spottet bitter der Christen, die durch religiöse Satzungen — „Armseligkeiten“ nennt sie Saladin — die Liebe einschränken wollen „womit

> Der Schöpfer Mann und Männin ausgestattet.

So schlichtet die Berufung auf die abstrakten Rechte der Menschlichkeit kurz und bündig das verwickelte psychologische und ethische Problem der Mischehe, über dessen erste staatliche Lösung in Weimar 1823 noch Goethe gegen den Kanzler v. Müller seine Entrüstung aussprach.

Die Aufhebung der Standesunterschiede wird wenigstens gestreift. Nachdem der Tempelherr „der Vorurteile mehr schon abgelegt“, überwindet er in der Liebe zu Recha auch das Vorurteil des Ritterordens und bittet Nathan um die Hand des „Judenmädchens“. Und der mächtige Sultan verkehrt mit dem schlichten Derwisch und den einfachsten Mameluken wie mit seinesgleichen.

Aber auch die persönlichen Unterschiede möchte diese alles nivellierende Humanität zu einem Durchschnittsmenschentume herabmindern. Als der Tempelherr nicht ohne Selbstgefühl auf die geistigen Vorzüge des einen und anderen hinweist, muß er sich wieder von dem weisen Nathan belehren lassen (II, 5):

> Mit diesem Unterschied ist's nicht weit her.
> Der große Mann braucht überall viel Boden
> Und mehrere, zu nah' gepflanzt, zerschlagen
> Sich nur die Äste. Mittelgut, wie wir,
> Find't sich hingegen überall in Menge.
> Nur muß der eine nicht den andern mäkeln,

Nur muß der Knorr den Knubben hübsch vertragen,
Nur muß ein Gipfelchen sich nicht vermessen,
Daß es allein der Erde nicht entschossen.

„Mittelgut, wie wir“, — wir können der geistreichen Frau des philosophischen Leibarztes in Auerbachs „Auf der Höhe“ es nachfühlen, wenn sie sich über die praktischen Konsequenzen dieses Wortes ärgert. Die großen Männer sind dieser Philosophie der aurea mediocritas offenbar etwas unbequem, und ein Heroenkultus liegt ihr fern.*)

So schließt die Humanität auch das Bewußtsein der „armen Menschlichkeit“, die unser aller Erbteil ist, in sich. Und aus dem Bewußtsein der Unvollkommenheiten, die uns selbst anhaften, ergibt sich die Mahnung, sie auch an anderen liebevoll zu tragen, zu entschuldigen und nur auf die „gute Seite“ des Nächsten zu sehen. Ganz im Geschmack der Popularphilosophie der Aufklärung, die, uneingedenk der Warnung Voltaires, vor dem tout dire nie zurückschreckt, hat Lessing sein ethisches Prinzip bis zu dieser Alltagsweisheit ausgemünzt. Jene Mahnung Nathans (II, 5) findet in diesem Sinne ihre Fortsetzung in den Worten Saladins (IV, 4), der auf die verblüffende Bemerkung des Tempelherrn,

Daß doch in der Welt
Ein jedes Ding so manche Seiten hat!

erwidert:

Halte dich
Nur immer an die best' und preise Gott!
Der weiß, wie sie zusammenpassen.

*) Ähnliche Stimmungen sprach Goethe in der ursprünglich als Einleitung zu dem großen Humanitäts-Gedichte „Die Geheimnisse“ gedachten „Zueignung“ (1784) aus, freilich aus einer ganz anderen Tiefe persönlicher Selbstüberwindung heraus und zugleich mit dem vollen Selbstgefühl d[er] erlangten künstlerischen Reife:

Kaum bist du Herr vom ersten Kinderwillen,
So glaubst du dich schon Übermensch genug,
Versäumst die Pflicht des Mannes zu erfüllen!
Wie viel bist du von andern unterschieden?
Erkenne dich, leb' mit der Welt in Frieden!

Man vergleiche hiermit etwa die Worte, die Wallenstein, gewaltsam an sich haltend und jeden Gedanken in seinen schärfsten, prägnantesten Ausdruck zusammenballend, an Max richtet (W. Tod II, 2), und man wird den Abstand zwischen diesem moralisierenden Rührstück und dem hohen Drama selbst in dieser unbedeutenden Einzelheit ermessen.

Dieser Humanität, die im Gefühl des Homo sum, humani nil a me alienum puto die Menschen nimmt, wie sie sind, und so mit der Welt gut auskommt, ist die sentimentale Sehnsucht der Zeit nach einem „fern von des Lebens verworrenen Kreisen" in der Stille der Natur sich entfaltenden reinen und ursprünglichen Menschendasein fremd. Ewalds von Kleist sanfte elegische Klage:

Ein wahrer Mensch muß fern von Menschen sein,

findet in unserem Drama einen zwar stürmischen, aber zugleich doch auch etwas komischen Widerhall in dem Ausruf des Derwisches (II, 9):

Am Ganges, am Ganges nur gibt's Menschen!

Halb bewundernd, halb lächelnd sieht Nathan den „Wilden, Guten, Edlen" wieder in seine Wüste zurückeilen, damit er nicht „grad' unter Menschen möchte ein Mensch zu sein verlernen" (I, 3). Nathan selbst und die Seinen wollen mitten in der Welt ihre Humanität beweisen. Für sie gilt der Spruch des Goetheschen Wanderliedes:

Und dein Streben sei's in Liebe,
Und dein Leben sei die Tat!

Mit der Gewalt eines sittlichen Instinktes hat den Tempelherren, als er an dem brennenden Haus vorüberkam, in dem ein ihm unbekanntes Judenmädchen in Todesgefahr sich befindet, der Gedanke:

Genug, es war ein Mensch!

in die Flammen getrieben. Durch die Anrufung der unmittelbar menschlichen Empfindung des Mitleids weckt Nathan in Recha und Daja das heiße Verlangen, dem Tempelherrn Gutes mit Gutem zu vergelten; er malt ihnen aus, daß er vielleicht

krank, hilfsbedürftig daliege, und wieder faßt er mit dem refrainartig wiederholten

Genug, es ist ein Mensch!

alle diese Motive in ihre einfachste Formel zusammen.

Vor allem in einer unabläſſigen, unterschiedslos gegen den Glaubensgenossen wie gegen den Fremden, gegen Freund und Feind geübten Wohltätigkeit läßt das Drama — weit mehr als es die Handlung gebot — jene Humanität sich betätigen. Wie Saladin im Wohltun sich erschöpft und die eigene Not mit Gleichmut hinnimmt „wenn sie bloß ihn betrifft, bloß ihn, und niemand sonst darunter leidet" (II, 2), wie er, der Muselmann, vor allem sich darum sorgt, daß (IV, 3)

Die Spenden bei dem Grabe,
Daß die nur fortgehn! daß die Christenpilger
Mit leeren Händen nur nicht abziehn dürfen!

so ist es auch Nathans höchste Freude (I, 1):

Wenn er nur schenken kann! nur schenken kann!

und (II, 2) „den Armen gibt er vielleicht trotz Saladin"

Wenn schon nicht ganz so viel, doch ganz so gern,
Doch ganz so sonder Ansehn: Jud' und Christ
Und Muselmann und Parsi, alles ist
Ihm eins.

Aber nachdrücklich scheidet dabei das Drama zwischen unbedachter, verschwenderischer Großmut und besonnener Freigebigkeit durch die Gegenüberstellung beider in I, 3 und II, 2.

2.

Es sind Gedanken, denen damals die Aufklärung überall mit besonderer Liebe nachhing. Humanität ist die Losung, mit der man, in rührender Verkennung der Menschennatur, die Welt überwinden zu können hofft. Und es ist begreiflich, daß man dieses Ideal zunächst noch wesentlich von seiner negativen Seite, im Gegensatz zu den herrschenden „Vorurteilen" erfaßte und zu verwirklichen suchte. Die allmähliche innere Loslösung des Einzelwesens von den historisch gewordenen Gemeinschaften, die es einschließen und in der Erreichung jenes Ziels zu hemmen schienen, erachtete man als die Vorbedingung zur Begründung

einer neuen, innigeren Gemeinschaft der gleich geschaffenen Menschen. In den gleichzeitigen „Gesprächen für Freimäurer" (vergl. oben S. 369) hat Lessing diesen Gedanken bestimmtere Gestalt gegeben, aber auch ihre praktische Betätigung hübsch vorsichtig eingeschränkt.

In den politischen, religiösen und sozialen „Trennungen" der Menschen sah Lessing, wie ich erwähnte, nur zum Glücke des Individuums notwendige Übel. Aber wenn sie notwendig sind, so sind sie ihm deshalb doch noch nicht „gut", noch nicht „heilig", so daß „es verboten sein sollte, Hand an sie zu legen in Absicht, sie nicht größer einreißen zu lassen, als es die Notwendigkeit erfordert, in Absicht, ihre Folgen so unschädlich zu machen als möglich". „Es wäre recht sehr zu wünschen, daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die über die Vorurteile der Völkerschaft hinweg wären und genau wüßten, wo Patriotismus Tugend zu sein aufhöret. Recht sehr zu wünschen, daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die dem Vorurteile ihrer angeborenen Religion nicht unterlägen, nicht glaubten, daß alles notwendig gut und wahr sein müsse, was sie für gut und wahr erkennen. Recht sehr zu wünschen, daß es in jedem Staate Männer geben möchte, welche bürgerliche Hoheit nicht blendet und bürgerliche Geringfügigkeit nicht ekelt, in deren Gesellschaft der Hohe sich gern herabläßt und der Geringe sich dreist erhebet." Die Freimäurer, wie sie Lessing sich denkt, sind diese „Leute, die es freiwillig über sich genommen haben, den unvermeidlichen Übeln des Staats entgegenzuarbeiten." Freilich nur „den unvermeidlichen Übeln des Staats" — also nur in abstracto! —, „nicht dieses oder jenes Staates" — also ja nicht in concreto! —, auch nicht denen, die aus einer einmal „angenommenen Staatsverfassung nur notwendig folgen" — also beileibe nicht in praxi! „Mit diesen gibt sich der Freimäurer niemals ab, wenigstens nicht als Freimäurer; die Linderung und Heilung dieser überläßt er dem Bürger, der sich nach seiner Einsicht, nach seinem Mute (!), auf seine Gefahr (!!) damit befassen mag." Was heißt denn nun,

danken der Wille und die Tat reife, muß er erst in dem Gebete im höchsten Sinne des Wortes, in dem begehrungslosen Aufschauen zu Gott, zu der völligen Hingabe des eigenen Willens an den göttlichen sich erheben.

> Ich stand und rief zu Gott: „Ich will!
> Willst du nur, daß ich will!"

Und aus dem tiefsten Quietiv ergibt sich zugleich das stärkste Motiv. Hier, wo jede irdische Stimme vor dem Göttlichen schweigt, empfängt Nathan die Kraft zur Erfüllung der höchsten sittlichen Aufgabe, die es für den Menschen geben kann, der Feindesliebe. In diesem Augenblick, wo er innerlich sich überwunden hat, bringt ihm ein Reitknecht ein Kind aus dem Stamme derer, die ihm seine eigenen sieben Kinder in fanatischer Wut gemordet haben. Wie ein Wunderzeichen, eine Antwort auf sein Gebet und eine Bestätigung seines Entschlusses, ja wie eine Gnadengabe der Vorsehung empfängt er es mit einem Aufschrei des Dankes zu Gott:

> Er nahm
> Das Kind, trug's auf sein Lager, küßt' es, warf
> Sich auf die Knie' und schluchzte: „Gott auf Sieben
> Doch nun schon Eines wieder!"

Und bald „bindet siebenfache Liebe ihn an dies einz'ge fremde Mädchen".

Diese „Gottergebenheit", wie sie das Drama schlicht nennt — man könnte besser „Gottinnigkeit" sagen — gibt seinem ganzen Leben die Richtung. Sie verleiht seinem Wesen den tiefen Frieden, die Ruhe und Klarheit. Sie gibt ihn der Welt und ihm die Welt wieder. Aus ihr schöpft er die Lebensfreudigkeit, die Lust am Wirken, an ununterbrochener Liebestätigkeit. Aus ihr aber nimmt er auch jeden Augenblick wieder die Kraft, selbst dem Liebsten ohne Murren zu entsagen. Noch einmal läßt Lessing die schwere Frage an ihn herantreten, ob er imstande sei, das Opfer aufs neue zu bringen und das Kind, das jetzt das seine ist durch höhere Rechte, als die Natur ihm geben kann, einem zufälligen Verwandten auszuliefern. Aber, ohne zu schwanken, fügt er sich:

Ob der Gedanke mich schon tötet, daß
Ich meine sieben Söhn' in ihr aufs neue
Verlieren soll: — wenn sie von meinen Händen
Die Vorsicht wieder fordert, — ich gehorche!

2.

Der Charakter Nathans und die dramatische Situation bedingten hier eine Zurückhaltung der Empfindung, die zugleich dem Wesen des Dichters entsprach. Aber so ruhig und schlicht das Erlebte in Nathans Erzählung sich äußert, es liegt doch darüber die Weihe der Vergöttlichung des irdischen Seins. Ja diese unmittelbare und unbedingte Hingabe der ganzen Persönlichkeit an Gott, wobei sie alles Sonderstreben abstreift und aus Gott selbst die Kraft zum Wollen und Handeln empfängt, grenzt an das Mystische.

Neben den Einwirkungen christlicher Mystik, die damals im Pietismus noch fortlebten, mag man hier eine eigentümliche Verschmelzung Leibnizischer mit Spinozistischen Ideen finden — wie ja auch Lessings Gottesbegriff die Anschauungen beider Philosophen in sich zu vereinigen suchte. Der Ausgangspunkt ist Leibnizisch gedacht: aus den leidenschaftlich verworrenen Empfindungen ringt sich mit voller Klarheit die Vorstellung Gottes los. Aber in jener völligen Hingabe an Gott, in der das eigene Sein gleichsam hinüberflutet in das Göttliche, umweht uns ein Hauch der religiösen Grundstimmung des Spinozistischen Pantheismus. Freilich, dadurch entfernt sich Lessing wieder — ebenso wie später Herder und Schleiermacher — von Spinoza, daß sein Gott nicht die abstrakte Substanz, sondern die alles lebendig durchdringende und erfüllende Weltkraft ist. Und so gipfelt auch bei ihm die Hingabe des Willens nicht wie bei Spinoza in dem amor intellectualis dei, der reinen Kontemplation, in der wir eigenem wie fremdem Glück und Leid innerlich teilnahmlos gegenüberstehen, sondern — und damit kehrt er wieder zu Leibniz zurück — in der lebendigsten, tatkräftigsten Liebe zu den Menschen. Aber gerade in dem Hauptpunkt, der psychologischen Vermittlung zwischen Gedanken und

Tat erhebt sich Lessing über die herrschende Annahme einer einfachen Bestimmung des sittlichen Willens durch das vernünftige Denken.

Mit den letzten Ergebnissen seiner Spekulation, seinem ganz individuell aufgefaßten Spinozismus, floß hier, wie stets, die eigenste Lebenserfahrung zusammen. Das beweist schon die tiefe Innigkeit der Erzählung, die man auch aus dem verhaltenen Tone heraushört. Man fühlt: das ist nicht bloß gedacht, das ist erlebt, hier spricht das eigene Herz mit. Und wir gedenken daran, daß zu Anfang desselben Jahres, das den Nathan reifen sah, Lessing seine Gattin verloren hatte, wir erinnern uns der Briefe, in denen er damals den Freunden einen Einblick in sein Inneres gönnte:

(31. Dezember 1777 an Eschenburg.) Ich ergreife den Augenblick, da meine Frau ganz ohne Besonnenheit liegt, um Ihnen für Ihren gütigen Anteil zu danken. Meine Freude war nur kurz. Und ich verlor ihn so ungern, diesen Sohn! Denn er hatte soviel Verstand! soviel Verstand! . . . War es nicht Verstand, daß er die erste Gelegenheit ergriff, sich wieder davon zu machen? Freilich zerrt mir der kleine Ruschelkopf auch die Mutter mit fort! — Denn noch ist wenig Hoffnung, daß ich sie behalten werde. — Ich wollte es auch einmal so gut haben wie andere Menschen. Aber es ist mir schlecht bekommen.

(5. Januar 1778 an den Bruder Karl.) Ich habe nun eben die traurigsten vierzehn Tage erlebt, die ich jemals hatte. Ich lief Gefahr, meine Frau zu verlieren, welcher Verlust mir den Rest meines Lebens sehr verbittert haben würde. Sie ward entbunden und machte mich zum Vater eines recht hübschen Jungen, der gesund und munter war. Er blieb es aber nur vierundzwanzig Stunden und ward hernach das Opfer der grausamen Art, mit welcher er auf die Welt gezogen werden mußte. Oder versprach er sich von dem Mahle nicht viel, zu welchem man ihn so gewaltsam einlud, und schlich sich von selbst wieder davon? Kurz, ich weiß kaum, daß ich Vater gewesen bin. Die Freude war so kurz, und die Betrübnis ward von der größten Besorgnis so überschrieen! Denn die Mutter lag ganzer neun bis zehn Tage ohne Verstand, und alle Tage, alle Nächte jagte man mich ein paar Mal von ihrem Bette mit dem Bedeuten, daß ich ihr den letzten Augenblick nur saurer mache. Denn mich kannte sie noch bei aller Abwesenheit des Geistes. Endlich hat sich die Krankheit auf einmal umgeschlagen, und seit drei Tagen habe ich die zuverlässige Hoffnung, daß ich sie diesmal noch behalten werde, deren Umgang mir jede Stunde, auch in ihrer gegenwärtigen Lage, immer unentbehrlicher wird.

(10. Januar an Eschenburg.) Meine Frau ist tot, und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viel dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen, und bin ganz leicht.

(12. Januar an den Bruder.) Wenn du sie gekannt hättest! — Aber man sagt, es sei nichts als Eigenlob, seine Frau zu rühmen. Nun gut, ich sage nichts weiter von ihr. Aber wenn du sie gekannt hättest! Du wirst mich, fürchte ich, nie wieder so sehen, als unser Freund Moses mich gefunden hat: so ruhig, so zufrieden in meinen vier Wänden!

(14. Januar an Eschenburg.) Gestern morgen ist mir der Rest von meiner Frau vollends aus dem Gesichte gekommen. — Wenn ich noch mit der einen Hälfte meiner übrigen Tage das Glück erkaufen könnte, die andere Hälfte in Gesellschaft dieser Frau zu verleben, wie gern wollt' ich es tun. Aber das geht nicht, und ich muß nur wieder anfangen, meinen Weg allein so fort zu duseln.

Nur wer selbst durch die Tiefe der Verzweiflung, den Groll mit dem Schicksal und die harte stoische Resignation hindurchgegangen war, konnte uns so wie Lessing im Drama zu dem Frieden der Ergebung in „Gottes Ratschluß" führen.

In der Ringparabel hatte er einst bei der wesentlich verstandesmäßigen Konzeption seines Dramas, wie sie der Keimpunkt des Ganzen gewesen war, auch den Höhepunkt gesucht. Jetzt, unmittelbar vor dem Abschluß (vergl. oben S. 329 fg.) hob sich ihm aus seinen eigensten Erfahrungen ein neuer, höherer Gipfel des Dramas heraus. Er ist der Gipfel von Lessings Dichtung überhaupt.

III. Der Vorsehungsglaube.

„Tröstend" für Nathan und die Seinen (III, 1)

War die Lehre, daß Ergebenheit
In Gott von unserm Wähnen über Gott
So ganz und gar nicht abhängt.

Gewiß bildet „Ergebenheit in Gott" ein Grundelement aller Religionen, und Goethe mochte daher im „Buch der Sprüche" sich dabei beruhigen:

Wenn Islam Gott ergeben heißt,
In Islam leben und sterben wir alle.

Aber eben weil das Wort eine allgemeine Formel für das religiöse Verhältnis enthält, ist es fast ebenso inhaltslos, wie

etwa Schleiermachers Definition: Religion sei das „schlechthinige Abhängigkeitsgefühl.“ Jene Formel kann das Tiefste wie das Höchste — von dumpfem Fanatismus bis zur lebendigsten Gottesgemeinschaft — bezeichnen. Deshalb kommt es auf den Gehalt an, mit dem der Begriff erfüllt wird. So hat Goethe in demselben Jahre, in dem der Divan zuerst erschien (1819), in einem Gespräch mit dem Kanzler v. Müller den Gedanken jenes Spruches in vorsichtiger Umgrenzung und Beschränkung wiederholt: „Zuversicht und Ergebung sind die besten Grundlagen jeder besseren Religion und die Unterordnung unter einen höheren, die Ereignisse ordnenden Willen, den wir nicht begreifen, eben weil er höher als unsere Vernunft und unser Verstand ist.“

1.

Auch im Nathan „hängt die Ergebenheit in Gott“ doch von einem ganz bestimmten, durch die Vorstellungen der Zeit und Lessings persönlichen Glauben bedingten „Wähnen über Gott ab“! Wie es der Aufklärung so oft geschah, daß sie für allgemeine Vernunftwahrheiten nahm, was doch nur ein abgeblaßtes Christentum war, wie sie speziell den starken Einfluß, den in Deutschland gerade der Pietismus auf ihre Anfänge ausgeübt hatte, nie verleugnen konnte, so ist es auch in Lessings Drama. Seine Ergebenheit in Gott wurzelt nicht bloß in dem Glauben an einen Gott der Liebe, sondern noch bestimmter in dem Vorsehungsglauben, ja sogar in den Vorstellungen von einer providentia specialissima.

Wie Nathan überzeugt ist (I, 2), daß Gott

> die strengsten
> Entschlüsse, die unbändigsten Entwürfe
> Der Könige, sein Spiel — wenn nicht sein Spott —
> Gern an den schwächsten Fäden lenkt,

so kann er auch Recha des Glaubens getrösten:

> Er liebt dich und tut
> Für dich und deinesgleichen stündlich Wunder,
> Ja, hat sie schon vor aller Ewigkeit
> Für euch getan.

Selbst der Tempelherr mag sich Dajas Meinung (III, 10),

> Daß uns der Heiland
> Auf Wegen zu sich zöge, die der Kluge
> Von selbst nicht leicht betreten würde,

in diesem Sinne gern zu eigen machen:

> Setz' ich statt des Heilands
> Die Vorsicht: hat sie denn nicht recht?

Wenn auch das Walten der Vorsicht dem menschlichen Verstande oft rätselhaft erscheinen mag, Nathan läßt sich nicht daran irre machen, daß sie stets planvoll das Gute wirke. Bewundernd sieht Saladin (III, 7),

> Wie aus einer guten Tat,
> Gebar sie auch schon bloße Leidenschaft,
> Doch so viel andre gute Taten fließen!

Wenn so das Walten der Vorsehung den sittlichen Willen des Menschen, sei er auch vielfach noch von verworrenen, dunklen Empfindungen geleitet, mit einbegreift, so vollzieht es sich anderseits durchaus in den Schranken der Naturgesetze. So fest Nathan von dem Glauben an ein unmittelbares Eingreifen Gottes in das Leben des einzelnen Menschen durchdrungen ist, so entschieden verwirft er den Wunderglauben. Nicht im Übernatürlichen, sondern in dem unbegreiflich zweckvollen Zusammenhang des Lebens verehrt er das Wirken einer höheren Macht (I, 2):

> Der Wunder höchstes ist,
> Daß uns die wahren, echten Wunder so
> Alltäglich werden können, werden sollen.

Namentlich in dem, zwar stets natürlich zu erklärenden und doch oft ans Wunderbare grenzenden Zusammentreffen der Umstände, in dem bedeutungsvollen Spiel an sich bedeutungsloser Zufälle erscheint ihm die Hand Gottes mitunter fast sichtbar:

> Sieh! eine Stirn, so oder so gewölbt;
> Der Rücken einer Nase, so vielmehr
> Als so geführet; Augenbrauen, die
> Auf einen scharfen oder stumpfen Knochen
> So oder so sich schlängeln; eine Linie,
> Ein Bug, ein Winkel, eine Falt', ein Mal,
> Ein Nichts auf eines wilden Europäers

Gesicht: — und du entkommst dem Feu'r, in Asien!
Das wär' kein Wunder, wundersücht'ges Volk?

In dem wunderbar verschlungenen Schicksal einer Familie hat Lessings Drama das Walten der Vorsehung verkörpert. Über allen Begebenheiten, über allen Handlungen der Personen schwebt eine höhere Macht, die sie alle zweckvoll zu einem von niemand geahnten Ziele lenkt. Lessing schloß sich damit, wie wir sahen, (S. 40. 51. 68. 345) den Traditionen der Comédie larmoyante an, aber erst er erhob diesen Gedanken zu einer das ganze Drama beherrschenden Idee und führte sie mit bewußter Reflexion, mitunter etwas künstlich, durch. Den eigentümlichen Charakter, den das Drama dadurch erhält, fühlte Herder richtig heraus, wenn er es im 3. Stück der Adrastea „eine dramatische Schicksalsfabel" nannte. Er hätte es lieber ein christliches Schicksalsdrama nennen sollen. Denn jener Name berücksichtigt nicht, daß hier die freie, sittliche Tat des Menschen den entscheidenden Ausgangs- und Endpunkt der Handlung bildet und daß jenes Schicksal diese Taten zum Segen werden läßt, nicht bloß für den einzelnen, sondern für das ganze Geschlecht.

2.

Von zwei Taten, die weit in der Vergangenheit zurückliegen, geht die Handlung aus. Die eine ist eine Tat der Leidenschaft, des raschen, trotzigen Eigenwillens. Liebe und Abenteuerdrang haben den Fürstensohn Assad, den Bekenner des Islam, zum Gatten einer Christin, ja zum christlichen Ritter Wolf von Filnek gemacht und ihn aus dem Orient in das Abendland geführt. Später ist er, des Klimas ungewohnt, in die Heimat zurückgekehrt. Den Sohn hat er in Schwaben bei dessen mütterlichem Oheim zurückgelassen; die Gattin hat ihn nach Palästina begleitet, dort stirbt sie, nachdem sie ihm noch eine Tochter geboren. Er selbst fällt bald darauf im Kampf gegen das Heer des eigenen Bruders bei Askalon. Aber bei allem Sturm der Leidenschaft „war er wohl sonst ein lieber Herr" (IV, 7); so hat er sich gütig des verachteten und ver-

folgten Juden angenommen und „mehr als einmal ihn dem Schwert entrissen." Ihm vertraut er kurz vor seinem Tode die mutterlose Tochter an. Hier greift die zweite Tat ein, eine Tat, hervorgegangen aus der völligen Ergebung des trotzigen Eigenwillens in Gott, eine Tat, die den Haß mit selbstlosester Liebe erwidert: Nathan nimmt das Christenkind auf, erzieht es wie sein eigenes und überträgt darauf die volle Zärtlichkeit, die seine sieben von den Christen gemordeten Söhne besessen haben (vergl. oben S. 392).

An den Kindern sollen sich nach achtzehn Jahren die Folgen dieser Taten der Eltern in Fluch und Segen erfüllen. Der Sohn Assads, von seinem Oheim, Kurd von Stauffen, adoptiert, ist wie dieser Tempelritter geworden. Mit dem letzten Aufgebot ist er nach Palästina gezogen, hat, von dem Fanatismus seines Ordens ergriffen, noch vor Ablauf des Waffenstillstandes den Kampf begonnen, ist gefangen und mit seinen Gefährten von Saladin, der noch nie einen Tempelritter verschonte, zum Tode ververurteilt worden. Aber gerade in dem Augenblicke, wo durch eine verhängnisvolle Verkettung von religiöser Leidenschaft und Schicksalsfügung der Neffe auf Befehl und im Angesicht des Oheims fallen soll, greift die Vorsehung wunderbar ein und verhütet die Blutschuld: plötzlich muß Saladin eine, wie er meint, zufällige Ähnlichkeit des Verurteilten mit seinem verschollenen Bruder Assad sich aufdrängen, und einem unbewußten Drange folgend begnadigt er ihn. An diese erste wunderbare Fügung schließt sich alsbald eine zweite: der Gerettete muß durch einen glücklichen Zufall und sein instinktives Pflichtgefühl zum Retter der unbekannten Schwester vom Feuertode werden. Und, da er sich stolz jedem Dank entzieht, muß, um beide zusammenzuführen, zur rechten Zeit Nathan von seiner Reise zurückkehren und ihn sich zum Freunde gewinnen. Ja, schon steigt in Nathan, dem sein Name und die Ähnlichkeit auffällt, eine Ahnung seiner Verwandtschaft mit Wolf von Filnek auf.

Aber eben dadurch scheint nun aufs neue das Verhängnis heraufbeschworen zu werden: die mißverstandene Stimme des

Blutes erweckt in dem Bruder leidenschaftliche Liebe zu der unbekannten Schwester. Ungestüm begehrt er sie zur Gattin; das vorsichtige Zögern Nathans, dessen Verdacht inzwischen sich verstärkt hat, facht das Verlangen nach ihrem Besitz nur um so heftiger an. Durch Dajas Glaubensfanatismus läßt er sich verleiten, dem Patriarchen zu verraten, daß ein Jude ein Christenkind in seinem Glauben aufgezogen habe; nur dessen Blutbegier hält ihn noch von der Nennung des Namens zurück. Die Liebestat Nathans droht diesem zum Fluche zu werden.

Indessen unmittelbar bevor diese Verwicklung eintritt, ist bereits nicht bloß den verhängnisvollen Folgen vorgebeugt, sondern auch die Lösung eingeleitet. In derselben Szene (II, 7), in der Nathan den Tempelherrn einlädt, Recha zu besuchen, wird er zu Saladin berufen; gerade jetzt muß dieser in seiner höchsten Geldnot von Sittah auf den reichen Juden verwiesen werden, dessen Rückkehr das Stadtgespräch ist. Und ehe der Tempelherr noch den Gang zum Patriarchen antritt, ist bereits die Freundschaft zwischen dem Sultan und Nathan geschlossen, die diesem zunächst Schutz gegen die Verfolgung verspricht und vor allem später die Möglichkeit bietet, Kurd und Recha ihren Verwandten wiederzugeben. — Ja, mehr noch: wie Lessing in der „Erziehung des Menschengeschlechts“ (§ 91) sagt, daß die Schritte der Vorsehung mitunter scheinen zurückzugehen und daß die gerade Linie für sie nicht immer die kürzeste sei, so ist es auch hier. Gerade jener Abweg soll auf das rascheste zum Ziele führen. Eine neue wunderbare Fügung will, daß der Reitknecht, der Nathan einst die Tochter Assads überbrachte, gerade jetzt aus der Einsiedelei, in die er gegangen war, durch Raubgesindel vertrieben im Kloster zu Jerusalem weilt und vom Patriarchen ausgesandt wird, um den Juden zu ermitteln, von dem der Tempelherr gesprochen hat. So wird die Entdeckung der Herkunft der Kinder ermöglicht.

Freilich damit sie sich vollziehe, muß doch erst Nathans Entschluß, den eigenen Willen in den Willen Gottes zu ergeben hinzutreten. Erst sein getrostes Geständnis, durch das er sich

völlig in die Hand des Klosterbruders gibt, seine Bereitschaft, auch das schwerste Opfer zu bringen und das Geschenk, das „die Vorsicht“ ihm nach jener fast übermenschlichen Selbstüberwindung gesandt hatte, wieder ihn in ihre Hände zurückzugeben, wenn sie es von ihm fordern sollte (vergl. S. 392) — das erst führt die Lösung herbei. Jetzt wird plötzlich, wie durch ein Wunder, die Entwirrung aller der Fäden, die sich tragisch zu verwickeln drohten, in seine Hand gelegt: jetzt empfängt er das Brevier Assads, in dem dieser alle seine Verwandten aufgezeichnet hat — daß der Klosterbruder das Buch aufbewahrt und mit nach Jerusalem gebracht hat, ist um so wunderbarer, da er selbst nicht lesen kann! So ist es Nathan beschieden, die getrennten Familienglieder wieder zu vereinigen und in ihrer Liebe das Liebeswerk seines Lebens gekrönt zu sehen.

Aber dieses Glück ist noch nicht das letzte Ziel dieser wundersamen Fügungen und Führungen. Sie sollen zugleich einem höheren Zwecke dienen, der Erziehung einer ganzen Familie zu der Religiosität, die dem Dichter als Ideal vorschwebt. In den schweren Schicksalen, durch die er hindurchgehen muß, besteht Nathans Glaube die höchste Probe: seine Gottergebenheit gewinnt ihre volle Tiefe und Kraft, seine Liebe entfaltet sich immer selbstloser und reicher. Und von seiner in sich vollendeten Persönlichkeit gehen immer weitere und mächtigere Wirkungen aus. In Rechas reine, noch durch keine Vorurteile getrübte Seele prägt er das Bild seines eigenen Wesens. „Den Künstler“ nennt ihn der Tempelherr (V, 3),

> der in dem hingeworfnen Blocke
> Die göttliche Gestalt sich dachte, die
> Er dargestellt.

Und wenn er besorgen muß, daß „den lauteren Weizen, den jener gesä't, das Unkraut ersticken“ könne, dann denkt er mit schmerzlicher Bewunderung (V, 5):

> Welch einen Engel hattet Ihr gebildet!

In dem Tempelherrn selbst sind, als er Nathan zuerst begegnet, durch die jüngsten Erlebnisse in Palästina die Vor-

urteile, unter denen er aufgewachsen ist, gründlich erschüttert (II, 5):

> Wann hat und wo die fromme Raserei,
> Den bessern Gott zu haben, diesen bessern
> Der ganzen Welt als besten aufzudringen,
> In ihrer schwärzesten Gestalt sich mehr
> Gezeigt als hier, als jetzt? Wem hier, wem jetzt
> Die Schuppen nicht vom Auge fallen!

Die unverhoffte Begnadigung durch den Feind sollte in ihm die innere Wandlung anbahnen (III, 8):

> Ich hab' in dem gelobten Lande —
> Und drum auch mir gelobt auf immerdar! —
> Der Vorurteile mehr schon abgelegt. —
> Was will mein Orden auch? Ich Tempelherr
> Bin tot, war von dem Augenblick ihm tot,
> Der mich zu Saladins Gefangnen machte.
> Der Kopf, den Saladin mir schenkte, wär'
> Mein alter? — Ist ein neuer, der von allem
> Nichts weiß, was jenem eingeplaudert ward,
> Was jenen band — und ist ein bessrer.

Die plötzliche Untätigkeit, zu der ihn die halbe Gefangenschaft in Jerusalem zwang, mußte ihn in ein dumpfes Grübeln stürzen. Mit dem bisherigen Inhalt seines Lebens erschien ihm das Leben selbst wertlos. Als er für Recha „ins Feuer sprang", war (II, 5)

> sein Leben ihm ohnedem
> In diesem Augenblick lästig. Gern,
> Sehr gern ergriff er die Gelegenheit,
> Es für ein andres Leben in die Schanze
> Zu schlagen.

Eben diese That führt ihn mit Nathan zusammen, durch den er aus dem Unmut und dem Trotz, in die er sich eingesponnen hat, befreit werden soll. Die Liebe zu dem „Judenmädchen" streift dann auch die letzten Vorurteile von ihm ab, wodurch das freie menschliche Empfinden in ihm gehemmt war. Aber aus eben dieser Liebe soll auch für ihn noch eine letzte Prüfung hervorgehen, in der alles von ihm abfällt, was noch von eigenwilliger Leidenschaft und trotzigem Selbstgefühl in ihm lebte. — Endlich

in Saladin wird der lebendige und starke, aber doch noch nicht völlig abgeklärte, teils zu stürmische, teils etwas welt-männisch-oberflächliche Drang nach reiner Menschlichkeit durch Nathan geläutert, vertieft und zu voller Klarheit, Festigkeit und Besonnenheit erhoben.

So bildet sich am Schluß um den weisen Juden als ihr geistiges Haupt in dem orientalischen Fürstenhause ein Bund aufgeklärter, edler und freier Menschen. Und dieser Bund soll uns als der verheißungsvolle Anfang, das Sinnbild und Vorbild eines Bundes der Menschheit gelten.

Wir sollen zunächst empfinden, um mit Mendelssohn (an Bonnet 9. Februar 1770) zu reden „in welcher glückseligen Welt wir leben würden", wenn, wie hier in einem Hause Orient und Occident, Islam, Judentum und Christentum sich die Hand reichen, so auch in der großen Völkerfamilie alle Schranken fielen. Aber aus dem Anschaun der Möglichkeit der Verwirklichung dieses Ideals im engeren Kreise sollen wir auch die Hoffnung auf seine dereinstige Vollendung schöpfen. Indem uns der Dichter hier in den Schicksalen einer einzelnen Familie die verschlungenen Wege der Vorsehung zeigt, auf denen sie zu dem großen Ziele der Menschheit führt, mag uns die frohe Zuversicht überkommen, daß hinter diesen Bestrebungen überhaupt schützend und fördernd eine höhere Macht steht. So gewinnt der Vorsehungsglaube eine ganz spezielle Bedeutung, die er auch in den gleichzeitigen Bekenntnissen Lessings hat.

3.

Wenn Mendelssohn vier Jahre nach Lessings Tod in der fünfzehnten seiner „Morgenstunden" Lessings Nathan preist, weil er hier „gewisse Wahrheiten der natürlichen Religion" besser als ein Philosoph es könne, entwickelt habe, so denkt er dabei besonders an „die Lehre von der Vorsehung und Regierung Gottes". Ihn „dünkt, daß eben diese Lehre von keinem Schriftsteller, auf der einen Seite mit mehr Überzeugung und Darstellung in einzelnen Fällen, auf der andern Seite mit mehr Inbrunst und frommer Begeisterung vorgetragen worden sei."

So nennt er das ganze Drama geradezu „ein herrliches Lobgedicht auf die Vorsehung“. Der Theismus der Leibniz-Wolffischen Schule hing an „dieser großen Wahrheit“ mit besonderer Liebe; hierin suchte und fand ihr gläubiger Optimismus Trost und Beruhigung. Mendelssohn nennt es „den höchsten Triumph menschlicher Weisheit“ mit Shaftesbury und Leibniz einzusehen, „daß die Absichten Gottes sowie seine Mitwirkung bis auf die kleinste Veränderung und einzelne Begebenheiten, des Leblosen sowohl als des Lebendigen sich erstrecken.“ „Gottes Regierung und Vorsehung in den allerkleinsten Begebenheiten nicht verkennen, sie gerade deswegen nicht verkennen, weil diese Dinge nach dem gewöhnlichen Laufe der Natur erfolgen, Gott also mehr in Naturbegebenheiten als in Wunderdingen verehren, dieses, dünkt mich, ist die höchste Veredlung menschlicher Begriffe, die erhabenste Weise, über Gott und seine Regierung und Vorsehung zu denken.“ So hatte u. a. auch Reimarus in den beiden vorletzten seiner zehn „Abhandlungen von den Vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion“ ausführlich erst „Von der göttlichen Vorsehung“ gehandelt, dann umständlich „die Richtigkeit der Zweifel gegen die göttliche Vorsehung gezeiget.“ Bei der weiten Verbreitung und dem hohen Ansehen, das sein Werk genoß, mag es uns am besten zeigen, wie stark die Anschauungen des Nathan von den in der Aufklärungszeit herrschenden getragen wurden.

Es ist offenbar, daß Gottes allmächtige Wirkung in der Welt nicht mit der Schöpfung ganz aufgehört habe, sondern sich, wie sein Wissen und Wollen über die ganze Dauer der Welt erstrecke und seine Absicht in der Welt auf das Wohl der Lebendigen auch tätig hinausführe. Und dieses ist es, was wir eine göttliche Vorsehung nennen. — — Wir Menschen aber nennen die göttliche Vorsehung für uns eine besondere Vorsehung, soferne sie eine ausnehmende Güte für unser Wohl enthält. Der Begriff hat seinen guten Grund. Denn wenn es wahr ist, daß wir ausnehmende Vorzüge in unserm Wesen und Naturkräften zu einer höheren Glückseligkeit von Gott bekommen haben, und daß wir allein auf diesem Erdboden durch die Fähigkeit, unsern Schöpfer zu erkennen und zu verehren, in eine Gemeinschaft und Verbindung mit ihm gesetzt sind: so muß auch die Absicht auf unser Wohl und folglich seine Güte für uns bei dieser Vorsehung ausnehmend und in solchem Verstande besonder sein; und ein jeder einzelner Mensch kann und muß sich diese besondere Vorsehung Gottes zu seiner Beruhigung zueignen. — — —

Ein Weiser wird aber keine wundertätige Vorsehung in der Welt von Gott erwarten oder verlangen, noch sich daran stoßen, wenn es das Ansehen hat, daß auch die Frommen einigen widrigen Zufällen in der Verknüpfung der Dinge unterworfen sind. — — — Widerfährt ihm ohne sein Zutun etwas Gutes, so erfreuet es ihn desto mehr, weil er es nicht einem ungefähren Zufalle und blinden Glücke beimißt, sondern versichert ist, daß es ihm von dem großen Regenten der Welt als ein außerordentlich Gnadengeschenk, wissentlich, durch die weise Verknüpfung der Dinge beschieden sei. — — — Er achtet fleißig auf die göttliche Führung, wie ihm dieses und jenes vermeinte Glück nur würde geschadet haben, und wie ihm hingegen mancher Mangel und manches Böse zum Mittel seiner Wohlfahrt gedeihen müssen. Er überläßt demnach alle seine Begierden und Leidenschaften in Gelassenheit einer so gütigen Vorsorge, nach welcher ihm nichts ohne den weisesten Rat widerfahren kann, sondern alles zum Besten dienen muß. — — — Das Zukünftige, was er weder voraussehen noch ändern kann, überläßt er dem großen Regierer der Welt unbesorgt; hoffet unterdessen das Beste, ist aber auch bereit, die Unfälle, welche die Schwachheit seiner Natur und sein Stand in der Welt, nach der allgemeinen Verknüpfung der Dinge, mit sich bringen möchte, getrost und standhaft zu übernehmen.

In Lessing hatte dieser fatalisme chrétien, wie ihn Leibniz in der Theodicee nennt, seit seiner Jugend zu tiefe Wurzeln geschlagen, als daß er trotz einzelner Schwankungen jemals wirklich erschüttert werden konnte. Noch ganz in den naiven, um innere Widersprüche unbekümmerten Glaubensvorstellungen des Elternhauses befangen, schreibt der siebzehnjährige Fürstenschüler aus dem von Verwundeten überfüllten und vom Lazarettfieber heimgesuchten Meißen (1. Februar 1746): „Es ist eine weise Vorsicht Gottes, daß diese fatalen Umstände die Stadt gleich im Winter getroffen, weil, wenn es Sommer wäre, gewiß in ihr die völlige Pest schon grassieren würde. Und wer weiß, was noch geschiehet. Jedoch wir wollen zu Gott das Beste hoffen." Der Mutter bekennt er 20. Januar 1749 von seiner Leipziger Zeit: „Stets bei den Büchern, nur mit mir selbst beschäftigt, dachte ich ebenso selten an die übrigen Menschen als vielleicht an Gott"; in dieser Lage hielt er eine Krankheit, die ihn befiel „einigermaßen als eine göttliche Schickung; wenn es nicht was Unanständiges ist, daß man auch in solchen kleinen und geringen

Sachen sich auf sie berufen will.“ In demselben Sinne erwidert er dem Vater am 8. Februar 1751: „Sie haben Recht, Gottes Vorsorge muß bei meinem Glücke das Beste tun. Ich habe überzeugende Beweise davon, für die ich dem Himmel insbesondere danken würde, wenn ich glaubte, daß man ihm nur für das Gute danken müßte.“ Und noch dreizehn Jahre später, nach der für seine philosophische Durchbildung und religiöse Vertiefung so bedeutungsvollen Breslauer Zeit, meldet er seinem Vater den folgenschweren Entschluß, die gesicherte Stellung als Sekretär Tauentziens wieder aufzugeben, mit den Worten: „Wie es weiter werden wird, ist mein geringster Kummer. Wer gesund ist und arbeiten will, hat in der Welt nichts zu fürchten. Sich langwierige Krankheiten und ich weiß nicht was für Umstände befürchten, die einen außer stand zu arbeiten setzen können, zeigt ein schlechtes Vertrauen auf die Vorsicht. Ich habe ein besseres und habe Freunde.“ (13. Juni 1764.)

Man mag allenfalls in diesen Äußerungen eine gewisse Akkommodation an die Ansichten des Elternhauses argwöhnen. Man mag vielleicht auch darauf hinweisen, daß er 1754 in den „Rettungen des Horaz“ gelegentlich über die Stoiker bemerkt: „Diese Weltweisen beruften sich zwar auf die natürlichen Begebenheiten und auf die weise Einrichtung derselben, niemals aber leugneten sie ihre in dem Wesen der Dinge gegründeten Ursachen, sondern hielten es vielmehr für unanständig, sich irgendwo auf die unmittelbare Regierung der Götter zu berufen. Ihre Gedanken von derselben waren die gegründetsten und edelsten, die man je, auch in den aufgeklärtesten Zeiten, gehabt hat.“ Entscheidend demgegenüber ist, daß er gerade in seinen reiferen Jahren auch als Schriftsteller jene Ansichten als seine tiefste Überzeugung vertritt.

In der Erinnerung an das Erdbeben von Lissabon, dessen erschütternder Wirkung Goethe noch im Alter gedachte, hatte Voltaire 1759 seine Satire auf den Vorsehungsglauben Candide ou l'optimisme veröffentlicht. Er benutzte darin die Schicksalsmotive des alten Abenteuer-Romans, um das enchaînement des événements de cet univers mit schneidendem Hohn zu

parodieren. Der Held hat mit der Einfalt seiner Seele, die sein Name ausdrückt, von seinem Hofmeister Pangloß die Leibnizsche Lehre, wie zweckvoll alles in dieser bestmöglichen Welt eingerichtet sei, gläubig in sich aufgenommen. Nun wird er durch das zwecklosefte, widersinnigste Spiel des Zufalles von Land zu Land, durch die alte und neue Welt gehetzt, um überall nur ein Chaos von Greueln und Lastern, von Habgier und Herrsucht, Grausamkeit und Wollust, von scheußlichen Krankheiten und anderen Leiden zu sehen und selbst willenlos in Verbrechen verwickelt zu werden. Schließlich findet er mit einigen Unglücksgefährten eine Zuflucht auf einem bescheidenen Landgut bei Konstantinopel und den endlichen Frieden in der Arbeit. Travaillons sans raisonner, c'est le seul moyen de rendre la vie supportable! Und wenn Pangloß wieder seine alte Philosophie auskramen will, schließt er ihm den Mund mit den Worten: Cela est bien dit, mais il faut cultiver notre jardin! — Lessing hatte, wie Mendelssohn in den „Morgenstunden" erzählt, bald nach dem Erscheinen dieses Romans „den flüchtigen Einfall, einen Pendant zu demselben zu schreiben oder vielmehr eine Fortsetzung desselben, in welcher er durch eine Folge von Begebenheiten zu zeigen Willens war, daß alle die Übel, die Voltaire gehäuft und auf Rechnung der verleumdeten Vorsehung zusammengedichtet hatte, am Ende dennoch zum Besten gelenkt und mit den allerweisesten Absichten übereinstimmend gefunden werden sollten."

Weil Lessing überzeugt ist, daß „in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge" auch das einzelne, was unserem sterblichen Auge, das nur „wenige Glieder" überschaut, „blindes Geschick und Grausamkeit" scheint, doch in Wahrheit „Weisheit und Güte" ist — deswegen stellt er 1768 in der Hamburger Dramaturgie (Stück 79, vgl. St. 34) die Forderung an den Dichter, diese Weisheit und Güte auch in der Handlung seines Dramas zur Erscheinung zu bringen. „Das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich

in ihm Alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen.“ Er tadelt Dichter, die, wie Weiße in seinem Richard III., „diese ihre edelste Bestimmung so sehr vergessen, daß sie die unbegreiflichen Wege der Vorsehung mit in ihre kleinen Zirkel flechten und geflissentlich unsern Schauder darüber erregen.“ Ein wunderbarer logischer Sprung! Also, weil Lessing an eine sittliche Harmonie aller Dinge in ihrem unendlichen Zusammenhang glaubt, darum will er sie im Drama bereits im Endlichen verkörpert sehen! Und das nicht etwa in einer symbolischen Dichtung, die die Enden der Dinge umspannt und den Blick ahnend über die Welt der Erscheinungen hinaushebt, sondern in der Dramatisierung eines geschichtlichen Ereignisses! Das Transzendente wird so in das Irdische herabgezogen und damit eigentlich als solches aufgehoben. Vollends die weitere Begründung geht von rein praktischen oder, wenn man will, von pädagogischen Rücksichten aus: „Wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir bei unserer Unterwerfung noch Mut behalten sollen, so ist es höchst nötig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!“ So nötig brauchte seine eudämonistische Ethik diesen optimistischen Vorsehungsglauben zum Leben!

Eine eigentümliche Weiterbildung erfahren diese Vorstellungen in der „Erziehung des Menschengeschlechts“, deren erste Hälfte, wie wir sahen, 1777, ein Jahr vor der Ausführung des Nathan-Planes, veröffentlicht wurde. Lessing verschmilzt hier den Entwicklungsgedanken noch entschiedener als Herder, der ihm denselben näher gebracht hatte, mit jenem Glauben an die Vorsehung.*)

Die „Weisheit und Güte“, die er in dem „ewigen unend-

*) Nur vereinzelt treten diese beiden Prinzipien auseinander, so § 54. 84, wo die göttliche Erziehung doch eigentlich ganz müßig neben der natürlichen Entwicklung steht.

lichen Zusammenhang aller Dinge" ahnt, überträgt er hier auf die Geschichte der religiösen Entwicklung des Menschengeschlechts; alle Phasen dieser Entwicklung vollziehen sich unter der Leitung einer persönlich gedachten Vorsehung. Der Grundton, den gleich der „Vorbericht" anschlägt: „Gott hätte seine Hand bei Allem im Spiele, nur bei unsern Irrtümern nicht?" klingt aus in der feierlichen Gebetsapostrophe des Schlusses (§ 91. 92): „Geh Deinen unmerklichen Schritt, ewige Vorsehung! Nur laß mich dieser Unmerklichkeit wegen an Dir nicht verzweifeln! Laß mich an Dir nicht verzweifeln, wenn selbst Deine Schritte scheinen sollten zurückzugehen!" Aber auch hier hält er zugleich an dem Gedanken fest, daß dieselbe Weisheit und Güte, die in dem unendlichen Prozeß der Geschichte wirkt, auch in der Entwicklung des einzelnen sich beweisen müsse. „Wenn es nun gar so gut als ausgemacht wäre, daß das große langsame Rad, welches das Geschlecht seiner Vollkommenheit näher bringt, nur durch kleinere schnellere Räder in Bewegung gesetzt würde, deren jedes sein Einzelnes ebendahin liefert? Nicht anders! Eben die Bahn, auf welcher das Geschlecht zu seiner Vollkommenheit gelangt, muß jeder einzelne Mensch (der früher, der später) erst durchlaufen haben!" Ja, er greift sogar — wie in den im Herbst 1778 niedergeschriebenen Anmerkungen zu J. H. Campes Philosophischen Gesprächen — zu der alten Hypothese von der Seelenwanderung, durch die (wie er dort noch schärfer sagt) „jeder Mensch vollkommen zu der nämlichen Ausbildung seiner Fähigkeiten gelange".

Achtes Kapitel.

Das Geschichtliche im Drama.

I. Der historische Hintergrund.

1.

In der Novelle Boccaccios war die Erzählung von den drei Ringen an den Hof Saladins in Alexandria verlegt. Gerade das Zeitalter der Kreuzzüge mußte Lessing als der ge-

eignetste Hintergrund für sein Drama erscheinen. Er sah diese Züge in dem Lichte der Aufklärungszeit. Voltaires Mercure-Aufsätze über die Geschichte der Kreuzzüge (die später in seinen großen Essai sur les mœurs übergingen) hatte er unmittelbar nach ihrem Erscheinen in seine Übersetzung von „des Herrn von Voltaire Kleineren Historischen Schriften" (1751) aufgenommen. Im 7. Stück der Hamburgischen Dramaturgie waren jene Kriege ihm „in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste, in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat, eine unselige Raserei, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Asien zu verwüsten." Und wenn er Marins „Geschichte des Sultans Saladin von Egypten und Syrien" in der 1761 von dem Braunschweiger E. G. Küster herausgegebenen Übersetzung — sie wurde seine Hauptquelle — zur Hand nahm, so fand er in dem „Vorbericht" folgende Charakteristik: „Menschenliebe — Ungeheuer, jene bei einem Unglücklichen, diese unter Christen; Treue gegen gemachte Verträge — eine ewige Verletzung der Friedensschlüsse; Höflichkeit gegen Feinde — Barbarei gegen Freunde; Leutseligkeit gegen Überwundene — Unmenschlichkeit gegen freiwillig Unterworfene; Wohltätigkeit auch gegen Unwürdige — Raubsucht auch gegen Unglückliche; Vergebung und Nachsicht gegen begangene Gewalttätigkeiten — Rachbegierde gegen die, die nicht beleidigt hatten: das wird die Parallele sein, die der Leser zwischen dem Helden, dessen Leben hier beschrieben wird, und zwischen den Fremden, die sich Streiter Christi nannten, antreffen wird. Menschheit und Christentum schaudert, und man empfindet den heftigsten Unwillen, wenn man die Anhänger eines Betrügers, eines Muhammeds, die Bekenner des Namens Jesu beschämen siehet. Die Feinde der Christenheit mußten sich wohl notwendig von der Religion unsers allerheiligsten Erlösers ganz abscheuliche Begriffe machen, da sie solche Scheusale unter denjenigen sahen, die sich seine Nachfolger nannten. . . . Ich darf nicht fragen, ob die Vernunft bei einem Zeitpunkte schweigen kann, in welchem

Menschen die Menschlichkeit so sehr ausgezogen hatten.“ Diesen Anschauungen entspricht es, wenn Lessing in der unterdrückten Vorrede zu seinem Drama überzeugt ist, „daß der Nachteil, welchen geoffenbarte Religionen dem menschlichen Geschlechte bringen, zu keiner Zeit einem vernünftigen Manne müsse auffallender gewesen sein, als zu den Zeiten der Kreuzzüge, und daß es an Winken bei den Geschichtsschreibern nicht fehle, ein solcher vernünftiger Mann habe sich nun eben in einem Sultan gefunden.“

Er verlegte den Schauplatz — wohl angeregt, wie wir sahen (S. 351), durch Voltaire — von Alexandria nach Jerusalem, weil hier in dem Mittelpunkt der religiösen Kämpfe die drei Religionen am schärfsten auf einander platzen konnten. Anderseits war in einem Schauspiel mit friedlicher Tendenz, dessen Kern die Ringparabel bilden sollte, das Eingreifen kriegerischer Verwicklungen ausgeschlossen. So wählte Lessing die Zeit eines Waffenstillstandes.

Der Gedanke, die historischen Voraussetzungen auch im einzelnen genauer zu bestimmen und festzuhalten, lag ihm wie jener ganzen unhistorischen Zeit fern. „Nur die *Charaktere* sind dem Dichter heilig; in allem, was sie nicht betrifft -- in den bloßen *Fakta*, den Umständen der Zeit und des Ortes — kann er von der historischen Wahrheit abgehen, so weit er will“: diese Freiheit, die er mit einseitiger Verkennung des innern Zusammenhangs beider Elemente der Handlung im 23. und 33. Stück der Dramaturgie der historischen Tragödie eingeräumt wissen will, hat er hier, wo es sich nur um den Hintergrund eines „dramatischen Gedichtes“ handelt, natürlich in vollem Maße für sich in Anspruch genommen. „In dem Historischen, was in dem Stück zu Grunde liegt, habe ich mich über alle Chronologie hinweggesetzt, ich habe sogar mit den einzelnen Namen nach meinem Gefallen geschaltet“, gesteht er selbst in dem Entwurfe ein. Aus einzelnen Notizen, die er sich dort gemacht hat, gewinnen wir einen Einblick in seine Quellen. Neben der schon erwähnten deutschen Bearbeitung von Marins

Histoire de Saladin (Paris 1758) benutzte er die lateinische und arabische Ausgabe der Vita et res gestae Saladini auctore Bohadino nec non excerpta ex historia Abulfedae von Alb. Schultens (Lugd. Bat. 1732). Schiller, der im 3. Bande der Historischen Memoires eine Übersetzung des Bohadin herausgab, rechtfertigte seine Wahl in der Vorerinnerung u. a. damit, daß diese Schrift „zu dem verschönerten Bilde des ägyptischen Sultans im Nathan das Urbild geliefert habe". Lessing fand indessen hier kaum viel mehr, als ihm die abgeleiteten Quellen boten, denn Bohadins Darstellung war sehr ausgiebig nicht bloß von Marin, sondern auch z. B. von Heyne in seiner Bearbeitung von Bd. VI, 2 der englischen „Allgemeinen Weltgeschichte" (1769) verwertet worden. Um die Farbe der Zeit zu wahren, unterrichtete er sich über Glaube und Sitte, Kostüm und Redensarten aus Herbelots Bibliothèque orientale, Dappers Delitiae orientales, Olearius' „Persianischem Rosental". Freilich begnügte er sich mit nur wenigen und flüchtigen Andeutungen.

2.

Die historischen Voraussetzungen der Handlung weisen auf das Jahr 1191. Die Lage war damals nach Lessings Quellen folgende:

Nach dreijähriger Belagerung durch Philipp August von Frankreich war Ptolemais endlich am 12. Juli, bald nach der Ankunft von Richard Löwenherz, von den Christen eingenommen. Zerwürfnisse mit seinem Nebenbuhler und eine Erkrankung bewogen darauf Philipp Palästina zu verlassen. Richard hatte schon während der Belagerung von Ptolemais Verhandlungen mit Saladin gepflogen; jetzt wurden sie aufs neue durch dessen Bruder Malek el Adel angeknüpft. „Der König bot dem Muselmannischen Prinzen seine Schwester Johanna, des Königs von Sizilien Witwe, zur Gemahlin an. Er verlangte, daß Saladin zur Begünstigung dieser Handlung alles, was die Muhammedaner von dem Königreich Judäa besaßen, an Malek abtreten möchten, und versprach ihm von den Franken gleichfalls alles abtreten zu lassen, was sie noch davon inne hätten; die beiden Vermählten

sollten Palästina unter dem Titel eines Königs und einer Königin von Jerusalem regieren; die Christen und Muselmänner sollten alle Städte gemein haben und in gutem Vernehmen miteinander leben. El Adel fand diesen Entwurf für sein Glück so vorteilhaft, daß er es dahin brachte, denselben von seinem Bruder bestätigen zu lassen, ohngeachtet der Sultan diesen Einfall als eine Schimäre ansah". (Marin II, 260 f.) Aber erst wies die Prinzessin selbst die Ehe mit einem Ungläubigen entrüstet zurück, und kaum hatte Richard sie durch die Hoffnung, Malek werde ihren Glauben annehmen, besänftigt, so erhoben die Priester Einwendungen und erklärten die Einwilligung des Papstes für unerläßlich. So zerschlugen sich die Unterhandlungen wieder. Erst im nächsten Jahre (1192), nachdem Richard noch Joppe erobert hatte, kam ein dreijähriger Waffenstillstand zustande, nach dem Tyrus und die ganze Küste in den Händen der Christen blieben, ihnen der Besuch der heiligen Örter gestattet und in der ihnen abgetretenen Kirche des heiligen Grabes oder der Auferstehung freie Übung ihrer Religion eingeräumt wurde. Saladin ließ an die gemeinen Kreuzfahrer, die jetzt in großer Zahl nach Jerusalem strömten, Lebensmittel verteilen (Marin II, 292).

Lessing hat offenbar Zugeständnisse, die erst durch diesen Vertrag erreicht wurden, auf die Verhandlungen des vorhergehenden Jahres übertragen. Auch sonst hat er im einzelnen die Folge der Ereignisse willkürlich geändert. Er läßt Philipp August während jener Verhandlungen noch in Ptolemais sein (I, 5, 631. 643. 677). Saladins Vater Ayub, der bei Lessing den Kriegsschatz auf einer Feste im Libanon hütet, hatte während des Vezirats seines Sohnes die Verwaltung der Finanzen in Aegypten übernommen und war schon vor fast 20 Jahren durch einen Sturz vom Pferde gestorben. Dagegen stimmt zu der obigen Datierung der Handlung das im Stücke vorausgesetzte Alter Saladins. Er sieht die Kinder seines jüngeren Bruders — den die auch schon gealterte (V, 6 a. A.) Sittah nicht mehr gekannt hat — in sein Haus eintreten; er selbst

fühlt, daß der „Herbst“ seines Lebens gekommen ist (IV, 2, 2678); Todesgedanken überschatten ihn (IV, 3, 2635; V, 1, 3176 „so kurz vor meinem Abtritt“). Saladin war 1127 geboren und starb am 3. März 1193. — „Ohne Bedenken“ hat Lessing (wie er selbst in den Notizen zu seinem Entwurf gesteht) „den Patriarchen Heraklius noch in Jerusalem angenommen, obwohl er gewiß nicht daselbst bleiben dürfen, nachdem Saladin es (1187) eingenommen“, und er „bedauerte nur, daß er in seinem Stücke bei weitem nicht so schlecht erscheint, als in der Geschichte.“

Niemand wird wegen solcher kleinen Anachronismen mit dem Dichter rechten. Völlig durchbrochen aber wird die Chronologie durch die Geschichte Rechas. Sie ist vor 18 Jahren als ein Kind „von wenig Wochen“ zu Nathan gebracht (IV, 7). Dagegen ist ihr Vater „bald darauf vor Askalon geblieben“, das 1187 von Saladin erobert wurde. Man wird mit Recht sagen, daß dieser Widerspruch keinem Leser, geschweige denn einem Hörer auffällt. Störender empfinden wir es, daß Daja, deren „lieber Ehgemahl“ mit Kaiser Friedrich zusammen im Saleph (1190) ertrunken ist, (I, 6) Recha schon in ihrer Kindheit wie eine Mutter gepflegt haben soll (V, 6). Hier fragt man sich doch: Wozu erwähnt der Dichter überhaupt den Kreuzzug Friedrichs I. und Richards, wenn er diese Daten nachher ganz zwecklos wieder umstößt?

II. Die geschichtlichen Personen des Dramas.

1.

Saladin wie sein Gegner Richard Löwenherz waren beide von der historischen Legende verklärt. Aber der englische König war mit seiner wilden Tapferkeit kein Held nach dem Herzen der Geschichtsschreiber des 18. Jahrhunderts. Schroeckh charakterisiert ihn (1774): „Er war in einem Grade von romanhafter Größe offenherzig, großmütig, edelgesinnt und tapfer, aber auch grausam, stolz und rachgierig.“ Ja Hume (1761) urteilte kühl: „Er war geschickter, die Menschen durch den Glanz

seiner Unternehmungen zu blenden, als entweder ihre Glückseligkeit oder seine Größe durch eine wohlgeordnete Polizei (!) zu befördern". Um so bemerkenswerter ist es, daß Lessing in seiner Auffassung Richards (II, 1) an der Legende festhält.

Dagegen liebte man es damals, in Saladin das Muster eines aufgeklärten Fürsten mitten in einem Zeitalter der Barbarei zu sehen. So hatte Voltaire in Kap. 56 seines Essai sur les mœurs feierlich seinen Preis angestimmt: An milieu de tant de ruines s'élevait le grand Salaheddin, qu'on nommait en Europe Saladin, hatte seinen Edelmut und seine Toleranz geschildert und hervorgehoben, daß er noch in seinem Testamente durch die Aussetzung gleicher Almosen für Muhammedaner, Juden und Christen bekundet habe que tous les hommes sont frères, et que pour les secourir il ne faut pas s'informer de ce qu'ils croient, mais de ce qu'ils souffrent — ein Zug, den auch andere Geschichtsschreiber dieser Zeit sich nicht entgehen lassen. Ja in dem ersten Entwurfe dieses Abschnittes im Mercure (den Lessing 1751 übersetzte) fügte er bewundernd hinzu: „Er hat niemals um der Religion willen jemand verfolget; er war zugleich ein Bezwinger, ein Mensch, und ein Philosoph." Nicht ohne Schärfe wandte sich Marin gegen diese letzte Behauptung: „diejenigen irren sich sehr, welche vorgeben, daß er als ein Philosoph gestorben sei; er lebte und starb als ein frommer und andächtiger Herr", denn Marin glaubt, daß die „sogenannte Philosophie darin bestehet, daß man gar keine Religion hat"; wie Lessings Patriarch (V. 2580) weist er nachdrücklich darauf hin, daß die Religion das festeste Band zwischen Fürst und Untertanen sei, und „daß dieses Band zu trennen so viel heiße als den Menschen alle Freiheit einräumen, alles ungestraft zu unternehmen". Die Gewissenhaftigkeit, mit der Saladin die Vorschriften des Koran beobachtete, vollendet aber auch ihm nur das Idealbild, das er von seinem Helden entwirft. Er stellt bei jeder Gelegenheit seine Menschlichkeit in beschämenden Gegensatz zu dem Fanatismus und dem Eigennutz der Christen. Er rühmt seine schlichte, leutselige Art,

seine Bedürfnislosigkeit, seine Mäßigung, Gerechtigkeit und Gnade, sein Erbarmen gegen alle, wes Glaubens sie auch sein mochten, vor allem seine unerschöpfliche Freigebigkeit. „Seine ausnehmend großen Verschenkungen machten oft, daß es an dem Notwendigsten fehlete. Sein Schatzmeister hatte daher die Gewohnheit, daß er — wie Sittah! — ohne sein Wissen allezeit etwas Geld auf den Notfall zurückbehielt. Allein Saladin machte diese Vorsicht unnötig, indem er seine Hausgeräte verkaufen ließ, wenn er nichts mehr zu geben hatte." So war man auch bei seinem Tode, da er alles weggegeben hatte, genötigt seine Juwelen zu verkaufen, und „eine von seinen Schwestern, Sittah-Alscham, legte ihre eigenen Gerätschaften dazu." Auch gegen die Feinde bewies er seine Milde und Großmut, so daß Marin, wo er ihn auf dem Höhepunkt seiner Erfolge, bei dem siegreichen Einzug in Jerusalem (1187) schildert, ausruft: „Europa bewunderte mit Erstaunen Tugenden in einem Muselmanne, die man unter den Christen dieses Jahrhunderts nicht kannte." Anderseits verkennt er nicht, daß sein ganzes Wesen mehr Liebe als Ehrfurcht einflößte, daß es ihm mit den Leidenschaften des Herrschers doch auch oft an der nötigen Härte und Strenge fehlte. Wie er „seine Emirs mehr durch seine Gelindigkeit, durch seine Tugenden und Vorzüge in Gehorsam hielt, als durch den Zügel seiner Gewalt," so war die Disziplin unter seinen Truppen sehr mangelhaft. Er war kein Kriegsfürst. „Mehr die Religion als die Staatskunst gab ihm die Waffen in die Hand und ließ ihn Blut vergießen, welches er zu verspritzen schauderte."

2.

Auch die Gestalt des Patriarchen, den Lessing als Typus eines fanatischen Kirchenfürsten dem aufgeklärten, toleranten Herrscher gegenüberstellt, ist historisch. Dem Dichter schwebte dabei, wie die S. 414 oben angeführte Notiz zeigt, der Patriarch Heraklius von Jerusalem vor, wie ihn Marin gezeichnet hatte. Dieser entwirft am Anfange des 6. Buches ein abschreckendes Bild der Sittenverwilderung, die unter den Kreuzfahrern, besonders den Geistlichen, eingerissen war. „In einer Religion,

die auf Armut, auf Demut und auf die reinste Sittenlehre gegründet ist, wenn die Priester in Stolz und Unenthaltsamkeit leben und alle durch diese Sittenlehre empfohlenen Tugenden verletzen, ist keine Ehrerbietung für die Religion mehr." Als den Gipfel dieser Entartung stellt er das Auftreten jenes Patriarchen dar: „Palästina sahe endlich den infamen Heraklius — was für einen Namen sollen wir diesem Manne geben, dessen Andenken durch das Geschrei des ganzen Orients abscheulich geworden ist? — es sahe diesen infamen Heraklius den patriarchalischen Stuhl durch die allerschandbarste Aufführung entehren." Durch den Einfluß der Kaiserin-Mutter, deren Gunst er genossen hatte, war seine Wahl durchgesetzt; seinen Mitbewerber, Wilhelm von Tyrus, der ihn in Rom verklagt hatte, sollte er durch Gift aus dem Wege geräumt haben. Er lebte in Jerusalem ganz offenkundig mit seiner Kurtisane, die er mit fürstlicher Pracht umgab. „Das war der Greuel der Verwüstung sitzend an heiliger Stätte!" (nach Matth. 24, 15) Mit dem Großmeister der Tempelherren und der Johanniter wurde er dann an der Spitze einer Gesandtschaft nach Europa gesandt, um für einen neuen Kreuzzug zu werben, und trat hier namentlich Heinrich II. von England kühn und gebieterisch gegenüber. Dagegen entzog er sich in Palästina feige der Aufforderung, das Kreuz in das Kriegslager der Christen zu bringen, und nach der Einnahme Jerusalems schritt er mit der Geistlichkeit zuerst aus der Stadt hinaus und entführte den ganzen Kirchenschatz.

Was für eine Gestalt hätte ein Shakespeare aus diesen Elementen geschaffen! Lessing hat nicht viel damit anzufangen gewußt. Freilich für diesen Vertreter einer glaubenslosen und völlig verweltlichten Hierarchie, wie sie später die Renaissance so zahlreich hervorgebracht hat, der bei aller sittlichen Verkommenheit doch eine gewisse Größe und Kühnheit nicht verleugnet, war in seinem zahmen bürgerlichen Drama kein Raum. Das stark modernisierte Bild, das er statt dessen entwarf, blieb mit all seinen schreienden Farben weit hinter dem geschichtlichen Urbild zurück.

Neuntes Kapitel.

Die Stufenfolge der Charaktere.

Ich wies darauf hin (S. 340), daß Lessing bei der Aufstellung seiner Charaktere die herkömmlichen Rollen der Comédie larmoyante zu Grunde legte. Bei ihrer Entwicklung leitete ihn der Gedanke, in ihnen eine Stufenfolge religiöser und sittlicher Typen zu geben, die von einer noch religiös gebundenen und von selbstsüchtigen Motiven getrübten zu einer völlig freien, in sich abgeklärten Sittlichkeit — „Aufklärung und Reinigkeit" nannte er diese letzte Stufe in der „Erziehung des Menschengeschlechts" — führte. Er stellte dabei stets ein Paar von Vertretern der einzelnen Stufen zusammen, die den betreffenden Typus nach verschiedenen Seiten hin, sich ergänzend und steigernd, darstellen sollten, und vereinigte in diesen Paaren, mit Ausnahme der ersten und der letzten Stufe, Angehörige der verschiedenen Religionen.

I. Der religiöse Fanatismus.

Daja und der Patriarch.

1.

Den Glaubenseifer in seiner harmlosesten Art verkörpert Daja. Wie sie niemand im Stücke ernst nimmt, so wirkt sie auch auf den Leser rein komisch.

Lessing ging bei der Anlage ihres Charakters, wie wir sahen (S. 343), von dem Duenna-Typus aus. Wie üblich benutzt die alternde Witwe jede Gelegenheit, um redselig ihres längst verstorbenen „lieben Ehgemahls" zu gedenken (I, 6); natürlich sieht sie ihre Stellung als Dienerin in dem Hause des reichen Juden als eine Erniedrigung an, die sie mit schmerzlicher Ergebung trägt. Für die Eitelkeiten der Welt, wie Putz und Kostbarkeiten, ist sie noch immer sehr empfänglich, und verschämt wehrt sie Nathans ironische Frage ab: „Bist du denn Braut?" — „Ich? lieber Gott!" (IV, 6) Aber von diesen kleinen Schwächen abgesehen, ist ihr Leben ausgefüllt von der Sorge

um das ihr anvertraute Kind. Sie hat „in seiner Kindheit es gepflegt, es eine Mutter so wenig missen lassen“ (V, 6). Auch als es ihr geistig längst entwachsen ist, sucht sie es noch nach ihren Gedanken zu lenken. Und das wichtigste ist für sie selbstverständlich, Recha bald einen Mann zu verschaffen. Unermüdlich ist sie in den Botengängen an den Tempelherrn, durch keine Grobheit des „plumpen deutschen Bären“ läßt sie sich abschrecken.

Bis hierher unterscheidet sie sich in nichts von anderen ihrer Gattung. Aber

> Ach! die arme Frau
> Ist eine Christin, muß aus Liebe quälen,
> Ist eine von den Schwärmerinnen, die
> Den allgemeinen, einzig wahren Weg
> Nach Gott zu wissen wähnen
> Und sich gedrungen fühlen, einen jeden
> Der dieses Wegs verfehlt, darauf zu lenken.
> Kaum können sie auch anders. Denn ist's wahr,
> Daß dieser Weg allein nur richtig führt:
> Wie sollten sie gelassen ihre Freunde
> Auf einem andern wandeln sehn, der ins
> Verderben stürzt, ins ewige Verderben?
> Es müßte möglich sein, denselben Menschen
> Zur selben Zeit zu lieben und zu hassen. (V, 6.)

Von ihren religiösen Vorstellungen selbst erfahren wir freilich so gut wie nichts. Um das Unreife und Unklare derselben zu charakterisieren, genügt es dem Dichter, sie noch ganz befangen in dem von der Aufklärung aufs strengste verpönten Wunderglauben hinzustellen: Durch seine Engel rettet Gott seine Auserwählten (I, 1) aus Todesgefahr, auf ungeahnten Wegen zieht der Heiland uns zu sich (III, 10). Und ganz nach dem Sinne der Aufklärung ist es, wenn erst Nathan ernst, aber nachsichtig diese dunklen, leicht schädlich wirkenden Vorstellungen zu deutlichen Begriffen erhebt (I, 2), dann auch der Tempelherr sie für sich in seine Sprache übersetzt! (S. 397 ob.) Auch die Proselytenmacherei Dajas hat Lessing dadurch in ein milderes Licht gerückt, daß er ihr eine subjektive Berechtigung dazu einräumt. Sie beschränkt sich ja nur auf Recha, und sie handelt dabei aus aufrichtiger Liebe zu

ihrem Zögling, den sie durch Geburt und Taufe für das Christentum bestimmt glaubt; nur leise mischt sich später die selbstsüchtige Hoffnung ein, mit Recha nach Europa zurückkehren zu können.

2.

Wenn so der religiöse Fanatismus in dem naiven, zwar beschränkten und täppischen, aber doch selbstlosen und gutgemeinten Glaubenseifer der Daja noch harmlos erscheint, so soll er sich in seiner abschreckendsten Gestalt in der geistlichen und weltlichen Herrschsucht des Patriarchen entfalten.

Lessing hat, wie ich S. 417 erwähnte, es verschmäht, seinem Bilde die satteren Farben des historischen Urbildes zu geben. Er hat den Charakter im wesentlichen ganz allgemein aus der Idee heraus sich konstruiert. Anderseits entsprach es ebenso wenig seiner Absicht wie seinem Können diese Idee in typischer Größe zu verkörpern. Er hat die kleinlichen, abstoßenden Züge so einseitig hervorgekehrt und übertrieben, sein Prälat muß — was das schlimmste ist — seine Intoleranz selbst in so grotesker Weise aussprechen, daß das Ganze nur wie eine auf den gröberen Geschmack des Theaterpublikums berechnete Karikatur wirkt. Über den Mangel an innerem Leben täuscht der Dichter durch die Veranschaulichung der äußeren Erscheinung und die chargenhafte Unterstreichung charakteristischer Wendungen hinweg.

„Ein dicker, roter, freundlicher Prälat! Und welcher Prunk!" so führt er ihn durch den Tempelherren ein. Der Kontrast zwischen dem geistlichen Amt und dem sinnlich-weltlichen Wesen des Mannes soll sich zuerst dem Zuschauer aufdrängen. In dem Gespräch mit dem Tempelherrn schlägt der Patriarch einen begönnernden und salbungsvollen Ton an, um dann in einen breiten, predigtartigen überzugehen und, sobald der Frevel des Juden sich ihm enthüllt, mit der fühllosesten Härte zu enden; ja mit einem grausamen Behagen wiederholt er in immer tieferen Noten den Refrain: „Tut nichts, der Jude wird verbrannt!"

Auf den Glauben der Kirche, die der Patriarch so fanatisch vertritt, geht Lessing nicht weiter ein. Für die beabsichtigte

Wirkung reichte es aus, den „Pfaffen" höhnisch auf „die stolze menschliche Vernunft" sticheln zu lassen, die so leicht „im Geistlichen doch irren kann." Und mit gehässiger Verachtung muß der mittelalterliche Kirchenfürst wie ein orthodoxer Lutheraner des 18. Jahrhunderts auf die didaktische Bedeutung des Theaters herabsehen. Lessing kommt es ausschließlich darauf an, zu zeigen, zu welcher furchtbaren Macht im öffentlichen Leben eine auf fester kirchlicher Organisation ruhende Glaubensherrschaft werden kann. Wir sollen den Zwang kennen lernen, womit die Kirche die Seelen bindet. Weh dem, der „einen Christen zur Apostasie verführt" oder „mit Gewalt ein armes Christenkind dem Bunde seiner Tauf' entreißt"; ihm gebührt der Scheiterhaufen. Dagegen ist umgekehrt alles „was die Kirch' an Kindern tut" — Lessing denkt im Stillen an die Kindertaufe — recht und gut. Wir sollen sehen, wie die Kirche die Hilfe des Staates beansprucht, um „ihre Lehren, ihre Rechte zu schützen" — und der Patriarch ist schnell bei der Hand, wo er die Sache des Glaubens gefährdet glaubt, die Erfüllung dieser vertragsmäßig festgesetzten Verpflichtung des Staates zu fordern. Er begründet diese Forderung mit dem eignen Interesse des Staates an dem Fortbestand des Glaubens:

> Nichts glauben! Alle bürgerlichen Bande
> Sind aufgelöset, sind zerrissen, wenn
> Der Mensch nichts glauben darf.

Es sind kirchliche Verhältnisse und theologische Argumente, in denen der Leser unter leichter historischer Verhüllung unschwer die seiner eigenen Zeit wiederfand. Und nur soweit als diese modernen Analogien reichten, hat uns Lessing die Tätigkeit des Patriarchen unmittelbar vorgeführt. Was er außerdem über das weitreichende politische Intriguenspiel des geistlichen Herrn, wobei das Streben nach der Macht sich ganz unverhüllt entfalten soll, mitteilt, das bleibt schattenhaft. Wir hören davon nur durch den Klosterbruder, und wir trauen dem Patriarchen, sowie ihn Lessing nachher einführt, die Durchführung einer politischen Rolle im Ernste nicht zu. Auch gewinnen alle jene, anscheinend

so bedeutungsvoll in der Exposition gegebenen Eröffnungen gar keine Bedeutung für die Handlung.

Wir sollen also glauben, daß dieser Patriarch von seiner „lieben Diözes' Jerusalem" aus im verborgenen überall einzugreifen sucht in den Gang des großen Religionskrieges. Spürend und spähend umlauert er alle Schritte des Fürsten, dessen Schutz er genießt. Er hat Saladins Streitkräfte und seinen Kriegsplan ermittelt und wünscht durch den Tempelherrn noch die Anlage und Stärke der Befestigungen Jerusalems festzustellen, um alles dies den Anführern des christlichen Heeres zu verraten und sie zum Angriff zu treiben. Zugleich mit dem Verrat plant er den Mord. Er hat die entlegene Feste „ausgegattert", wo Saladins Vater den großen Kriegsschatz verwahrt, weiß, wann Saladin selbst im geheimen dorthin reitet; und möchte ihn durch fanatisierte Mönche überfallen lassen. Wie er selbst keine sittlichen Rücksichten kennt, wo es die Macht der Kirche oder, wie er sagt, „die Sache der lieben Christenheit, die Ehre Gottes" gilt, so verlangt er von anderen, daß sie in solchen Dingen als willenlose Werkzeuge dem geistlichen Herrscher als einem unmittelbaren Diener Gottes sich fügen. Die Gesetze der Sittlichkeit sind ihm nur „die kleinen Regeln einer eitlen Ehre", und es ist „Bubenstück vor Menschen nicht auch Bubenstück vor Gott."

Zu der Kühnheit dieser verbrecherischen Pläne steht in einem komischen Kontrast die fast unbegreiflich dumme Art der Ausführung (vergl. S 162). Und wenn wir von jener bloß hören, haben wir diese vor Augen! Sein Mangel an Menschenkenntnis und seine Unfähigkeit in der Behandlung der Menschen ist so groß, daß er nicht bloß alle jene geheimen Pläne dem biederen Klosterbruder auf die Nase bindet, sondern durch ihn auch ohne weiteres den ihm persönlich noch ganz unbekannten Tempelherrn sondieren läßt, ob er zu Verrat und Mord bereit sei! Und ebenso dumm, wie dieser Wolf im Schafskleide ist, ebenso feig ist er. Wohl pocht er prahlerisch auf die Kapitulation, durch die sich Saladin zum Schutz der Kirche verpflichtet habe, und möchte daraus das Recht zur Verfolgung des Juden herleiten, aber die leicht hin-

geworfene Bemerkung des Tempelherrn, daß er gerade jetzt zu Saladin gerufen sei, genügt für den Patriarchen, um plötzlich seine Drohungen zu hemmen und rasch den Schleier über die Sache fallen zu lassen: jetzt ist er selbst gern damit einverstanden, in dem Ganzen „nur eine Problema, eine Hypothes'" zu sehen. So mag der Hörer von ihm mit dem beruhigenden Gedanken scheiden, daß vor dem starken Arm eines aufgeklärten Fürsten, der die religiöse Freiheit schirmt, die Intoleranz der geistlichen Macht scheu zurückweichen muß!

II. Der Quietismus.

Der Klosterbruder und der Derwisch.

Aus der Enge unduldsamen, bekehrungssüchtigen und selbstsüchtigen Glaubenseifers treten wir in einen Kreis von Charakteren, in dem eine Religion vorurteilsfreier, selbstloser und selbstverleugnender Liebe herrscht. Zugleich werden wir aus der niederen Komik der Karikaturen zu der freien Höhe des Humors erhoben, der auch in dem Kleinen und Einfältigen das Große und Tiefe ahnt und anderseits da, wo er bewundernd zu der sittlichen Hoheit des Menschen aufblickt, dennoch zugleich lächelnd die Mängel und Schwächen alles Irdischen erkennt.

Die unvollkommenste Form der Selbstlosigkeit ist offenbar die, wo sie wesentlich negativ, als Entsagung erscheint, wo mit dem selbstsüchtigen Eigenwillen der Wille selbst, die Kraft zum Handeln aufgegeben oder gebrochen ist. Es ist der Quietismus, der vor dem Kampf mit der argen Welt müde oder grollend sich in beschauliche Stille, am liebsten in die Einsamkeit der Natur flüchtet. Diese einseitige Innerlichkeit des sittlichen Lebens war gerade zu Lessings Zeiten teils durch den Pietismus der „Stillen im Lande" teils durch die beginnende Sentimentalität begünstigt. Im Nathan erscheint sie in dem christlichen Klosterbruder und dem muhammedanischen Derwisch, dort mehr aus dem Überwiegen der Empfindung, hier aus dem der Reflexion entwickelt; dem entsprechend hat sie in jenem mehr eine religiöse, in diesem mehr eine philosophische Färbung.

1.

Der Klosterbruder hat das Leben, wenn auch nur in untergeordneter Stellung, kennen gelernt. Als Reitknecht hat er in dem Kreuzzuge manchem edlen Herrn gedient, manche Greuel mit durchlebt. Sein warmes menschliches Empfinden ist durch die Grausamkeiten, die er im Namen der Religion verüben sah, tief verwundet; seine schlichte Frömmigkeit versteht den Glaubenshaß nicht, ja seinem einfältigen Sinn verwischen sich überhaupt die Glaubensunterschiede (IV, 7):

> Und ist denn nicht das ganze Christentum
> Aufs Judentum gebaut? Es hat mich oft
> Geärgert, hat mir Tränen g'nug gekostet,
> Wenn Christen gar so sehr vergessen konnten,
> Daß unser Herr ja selbst ein Jude war.

Ihm ist das Christentum die Religion der Liebe, und wo er Liebe sieht, volle, selbstlose, hingebende Liebe, da findet er Christentum. So erkennt er auch in dem Juden Nathan den Glaubensgenossen:

> Nathan! Nathan!
> Ihr seid ein Christ! Bei Gott, Ihr seid ein Christ!
> Ein bessrer Christ war nie!

Müde der von Haß und blutigem Streit erfüllten Welt hat er sich als Eremit in die Nähe von Jericho zurückgezogen,

> Allwo er seinem Gott in Einsamkeit
> Bis an sein selig Ende dienen könnte.

Die Verwüstung seiner Siedelei führt ihn nach Jerusalem zum Patriarchen und damit in den Kampf des Lebens zurück. Der Gegensatz zwischen seinem Christentume und der in weltlichen Interessen aufgehenden Kirche mußte dem an stille Andacht Gewöhnten mit doppelter Stärke sich aufdrängen. Aber er besitzt weder die Schärfe des Verstandes, um ihn sich mit voller Klarheit zum Bewußtsein zu bringen, noch die Entschiedenheit des Willens, um ihn zu lösen. Wenn er auch über die dunklen Flecken in dem Charakter des Patriarchen sich nicht täuscht, so schüttelt er doch nur verwundert den Kopf darüber (I, 5),

> Wie ein Heiliger, der sonst so ganz
> Im Himmel lebt, zugleich so unterrichtet

> Von Dingen dieser Welt zu sein, herab
> Sich lassen kann.

Mag auch das Verbrechen, zu dessen Vollbringung er den Tempelherrn auffordern soll, ihn im Innersten empören, mag er noch Weltkind genug geblieben sein, um den „Ritter" leise vor dem „Pfaffen" zu warnen — er gehorcht doch dem Befehl des Patriarchen „ohne viel zu klügeln". Der Autoritätsglaube ist in dem ehemaligen Reitknecht durch das Kloster zu blindem Gehorsam gesteigert: „Wär's sonst gehorchen, lieber Herr?" Und doch weiß er wieder — „ein verschmitzter Bruder!" — die Befehle so auszuführen, daß er sich vor seinem Gewissen rein fühlt. In ihm steckt etwas von der unehrlichen Ehrlichkeit des Küchenjungen Leon in Grillparzers „Weh dem, der lügt!" Ähnlich wie dieser hilft er sich damit, daß er dumm-pfiffig die Befehle rein mechanich und buchstäblich erfüllt, eben dadurch aber zum Scheitern bringt. So befolgt er in seiner Weise das Bibelwort: „Seid klug wie die Schlangen, aber ohne Falsch wie die Tauben!" Es ist Lessing im ganzen gelungen, das Unbewußte und Bewußte, Einfalt und Schlauheit in ihm so ineinander schillern zu lassen, daß die Grenzlinie sich nirgends genau feststellen läßt. Namentlich zu Anfang wirkt sein Spiel wie auf den Tempelherrn, so auch auf den Zuschauer verblüffend.

Die ruhige Entsagung, die mit menschlichem Leid tief vertraute und mitfühlende Milde, die innere Einheit seines Wesens, die auch durch die schwersten sittlichen Widersprüche sich nicht beirren läßt, alles das breitet über seine Erscheinung den Ausdruck einer stillen Gelassenheit. Sie spricht auch aus der etwas umständlichen Art seiner Rede. Wie er dem fremden Ritter redselig die Gefahren des Datteleffens auseinandersetzt (I, 5), genau so verweilt er mit unerschütterlicher Ruhe, weit ausholend, bei den Einzelheiten seines Lebens in einem Augenblicke, wo er die folgenschwerste Entdeckung herbeizuführen im Begriff ist und Nathan „auf Kohlen steht" (IV, 7).

2.

In fast allen Beziehungen bildet der Derwisch trotz des gemeinsamen Grundzuges zu ihm einen Gegensatz. Die Anlage

des Charakters ist viel tiefer gedacht, aber auch viel künstlicher. In seinem Wesen mischen sich sehr verschiedene, wenn auch unter sich verwandte Elemente.

Dem christlichen Klosterbruder hat Lessing in ihm den muhammedanischen Bettelmönch gegenübergestellt. Für seine Charakteristik hat er einige Züge von einem lebenden Modell entlehnt, wie sofort die Freunde lächelnd erkannten: es war der arme, wunderliche „Rechenmeister“ und leidenschaftliche Schachspieler Abraham Wulff, den er im Mendelssohnschen Hause getroffen hatte (vgl. u. a. Engels Philosophen für die Welt St. 31). Aber mit alledem waren doch erst einige Grundlinien des Charakters gegeben. Lessing machte ihn weiter zu einem Schüler der Gheber oder Parsi (II, 9, 1489), faßte die reine Lehre des Zoroaster aber offenbar wie Voltaire in seinem Drama Les Guèbres und in dem Essai sur le moeurs (Introduction § XI, Essai Chap. V) als eine einfache Vernunftreligion und Sittenlehre. Er übertrug außerdem auf die Lehrer des Derwisches Züge, die von den indischen Gymnosophisten am Ganges entlehnt sind (I, 3, 450). Von ihnen hat der Derwisch das Streben nach völliger Bedürfnislosigkeit, nach Einsamkeit und Beschaulichkeit überkommen. Ihn lockt kein Besitz, keine Ehre, kein Genuß; die einzige Lust, der er leidenschaftlich ergeben ist, beweist in Wahrheit nur seine Leidenschaftslosigkeit: es ist die Freude an dem unsinnlichsten von allen Spielen, dem Schach. — Aber nicht bloß von allen Fesseln der sinnlichen Natur, auch von allen sittlichen Banden hat er sich gelöst. Die vollkommenste Freiheit, soweit sie nur auf Erden erreichbar ist, das ist sein Lebensziel, darin findet er sein — rein individuelles — Lebensglück. So ist der Derwisch am Ganges zu einem Philosophen im Bettlermantel, einem orientalischen Cyniker geworden. Dazu paßt auch vortrefflich sein beißender und behender Witz. Und das Wort, mit dem Nathan bei seinem Bühnenabgang den Eindruck seines Wesens zusammenfaßt (II, 9):

> Der wahre Bettler ist
> Doch einzig und allein der wahre König!

klingt wohl nicht absichtslos an bekannte antike Paradoxa wie ὅτι μόνος ὁ σοφὸς βασιλεὺς an. Aber der Dichter hat die fremdartige Gestalt zugleich dem Empfinden seiner Zeit näher gerückt durch die weiche sentimentale Sehnsucht nach einem reinen Menschentum fern von den Menschen in der Stille der Natur.

Am Ganges, am Ganges nur gibts Menschen!

dies Wort des Scheidenden hallt am tiefsten in der Seele des Hörers nach.

Während der Klosterbruder aus der Welt, die er zur Genüge kennen gelernt hat, in seine friedliche Klause sich geflüchtet hatte und nur gezwungen in sie zurückkehrt, tritt der Derwisch völlig weltfremd aus der Einsamkeit der Wüste ins Leben. Während jener an duldenden Gehorsam gewöhnt ist, hat er bisher frei nur sich selbst gelebt. Wenn jener als dienender Bruder der letzte im Kloster ist, so wird er zum Schatzmeister Saladins gemacht und darf im Serail ungezwungen mit dem Sultan und seiner Schwester verkehren. Muß jener ohne gefragt zu werden, trotz seines inneren Widerstrebens die bitteren Pflichten seines Dienstes auf sich nehmen, so folgt dieser hoffnungsfroh der überredenden Bitte des Sultans, ihm zu helfen, das Gute möglichst vollkommen zu tun.

Die Enttäuschung bleibt nicht aus. Seine Stellung beruht auf einer zwiefachen falschen Voraussetzung.

Al Hafi denkt, Al Hafi fühlt wie ich! (I, 3)

so hatte der Sultan gemeint, als er ihn zu seinem Almosenier machte.*) Aber nur die Gleichgiltigkeit gegen das Geld ist

*) Die ganze charakteristische Äußerung Saladins „Dein Vorfahr, sprach er, war mir viel zu kalt“ u. s. w. erinnert an eine Anekdote, die Voltaire in seinem Charles XII l. V erzählt: Il répandit l'argent avec profusion parmi ses officiers et les janissaires qui lui servaient de garde. Grothusen, son favori et trésorier, était le dispensateur de ses libéralités: c'était un homme qui, contre l'usage de ceux qui sont en cette place, aimait autant à donner que son maître. Il lui apporta un jour un compte de soixante mille écus en deux lignes . . . „Voilà comme j'aime que mes amis me rendent leurs comptes, dit le prince, Mullern me fait lire des pages entières pour des sommes de dix mille francs“ etc.

beiden gemeinsam, ihr Ziel dabei ein durchaus verschiedenes: der Sultan möchte die Armut beseitigen, die Bettler „mit Stumpf und Stiel ausrotten“, der Derwisch sieht in der — freiwilligen — Armut selbst das Höchste im Leben. Nicht minder irrte sich Saladin, wenn er weiter schloß:

Ein Bettler wisse nur, wie Bettlern
Zu Mute sei! ein Bettler habe nur
Gelernt, mit guter Weise Bettlern geben.

Er unterschied dabei nicht zwischen dem wahren Bettler und dem wirklichen, zwischen freiwilliger und unfreiwilliger Armut. Gerade der wahre Bettler in seiner Bedürfnislosigkeit wird am wenigsten imstande sein, die Ansprüche der Bedürftigkeit zu verstehen und zu befriedigen. Al Hafi muß in dem Sultan, der die Armen „in arme Reiche“ verwandeln möchte, einen sinnlosen Verschwender sehen.

Viel schwerere Widersprüche im Leben hatte der Klosterbruder gelassen hingenommen und sich mit ihnen, so gut es ging, abzufinden gewußt, er hatte selbst durch die Zumutungen des Patriarchen sich nicht aus der Fassung bringen lassen. Der Derwisch ist andrer Art. Ihn hat das Leben nicht gelehrt, die Menschen zu nehmen und zu brauchen, wie sie sind. Schonungslos hebt er an einem Manne, wie Saladin, die Schwächen hervor, er sieht nur das Verkehrte, das Gedankenlose, ohne die reinen und edlen Triebe zu würdigen, ja er macht sich nachträglich noch Vorwürfe, daß er so töricht gewesen, „an solchen Geckereien die gute Seite dennoch auszuspüren“. Und mit den Schwächen drängen sich ihm sogleich die schlimmen Wirkungen auf, die sie haben müssen oder können. Von der augenblicklichen Geldnot Saladins aus zieht er sofort mit maßloser Übertreibung die weitesten Konsequenzen. Um ein Menschenfreund im einzelnen zu scheinen, muß jener

Bei Hunderttausenden die Menschen drücken,
Ausmergeln, plündern, martern, würgen;

ja im Geiste sieht er bereits voraus, wie der Sultan durch seine Anleihen den Nathan „von Tag zu Tag aushöhlen wird bis auf die Zehen“! Selbst das Unbedeutendste und Harm-

loseste legt er als charakteristisch für den ganzen Menschen aus. Daß Saladin nicht einmal sein geliebtes Schach ernst nimmt, sich von Sittah besiegen läßt und in verdrießlicher Laune, anstatt auf seine Kritik des Spiels zu hören, die Figuren durcheinander wirft, das genügt ihm zu dem allgemeinen Schluß:

> Da könnt Ihr sehn, was für ein Kopf er ist! — — —
> Er Rate folgen! Wann hat Saladin
> Sich raten lassen?

So verdunkeln ihm einzelne leichte Schatten das Bild der ganzen Persönlichkeit. Spärlich und nur bedingt erkennt er an: Sittah will er allenfalls gelten lassen — „sie spielt nicht übel! — aber in ganz Jerusalem wäre doch Nathan „der einzige, der noch so würdig wäre, daß er am Ganges lebte."

Die Widersprüche, die er fortwährend zwischen den Menschen, wie sie sein sollten, und den Menschen, wie sie sind, entdeckt, versetzen ihn in einen Zustand der Reizbarkeit, der sich in kurzen, scharfen, sarkastischen Bemerkungen Luft macht. Aber weit entfernt, daß die Aussprache seine Stimmung milderte, redet er sich nur immer mehr in Hitze. Dabei ist er ganz derselbe, ob er seinen Ärger seinem Freunde Nathan ausschüttet oder im Serail der Sittah in Gegenwart Saladins selbst: sein freier Sinn kennt keine Rücksichten. Auch darin bildet er einen Gegensatz zum Klosterbruder.

So leidenschaftlich sich der Groll des Derwisches über die Unvollkommenheiten dieser Welt äußert, er vermag doch niemanden in seiner Umgebung sonderlich aufzuregen. Dazu ist er eben viel zu übertrieben, ergießt er sich viel zu gleichmäßig, ohne Unterbrechung und ohne Ausnahme, steht endlich seine Heftigkeit in einem zu handgreiflichen Mißverhältnis zum Anlaß. Dazu haben wir den Eindruck, daß er selbst sich in dieser Übertreibung gefällt, daß er sich mit einem gewissen Selbstgefühl der Überlegenheit seines Verstandes bewußt ist. Das hindert ihn natürlich nicht, die volle Schärfe seiner Kritik auch gegen sich selbst zu richten, weil er in einem Augenblick der Schwäche sich von Saladin hat bereden lassen, seine Natur zu verleugnen,

seinem Lebensideal abtrünnig zu werden und in dieser verkehrten Welt wirken zu wollen. Mit ironischem Stolz kündet er seine neue Würde Nathan an: „Reißt nur die Augen auf, so-weit Ihr könnt!" mit dramatischer Lebendigkeit schildert er seine Berufung durch den Sultan, parodiert er die einschmeichelnden Worte, durch die er sich überreden ließ, um mit einer Flut sich immer steigernder Verwünschungen seiner „Geckerei" zu schließen.

Die komischen Elemente der Rolle werden von Lessing noch besonders dem Hörer zum Bewußtsein gebracht durch die Art, wie Nathan dem Derwisch sekundiert. Die gespannte Erwartung in den prahlerischen Fragen:

> Was meint Ihr? ratet! — Was wär' ich
> An Eurem Hofe?

enttäuscht er, die Ironie durch die denkbar unwahrscheinlichste, dem Wesen des Derwisches am meisten widerstreitende Vermutung überbietend, durch die verblüffende Antwort:

> Derwisch, weiter nichts.
> Doch nebenher, wahrscheinlich — Koch.

Nicht minder ironisch streift er die Übertreibungen des Derwisches und sein darin sich verratendes Selbstgefühl:

> Geld hin, Geld her!
> Das ist das wenigste. Allein dich gar
> Nicht anzuhören! über einen Punkt
> Von solcher Wichtigkeit dich nicht einmal
> Zu hören! Deinen Adlerblick nicht zu
> Bewundern! das, das schreit um Rache; nicht?

Ironisch will er auch am Schluß es sich überlegen, ob er mit ihm an den Ganges ziehen soll. Dennoch verhehlt er sich nicht, daß es für jenen in der Tat das Beste ist, in seine Wüste wieder zurückzukehren. Noch besitzt der Derwisch die Freiheit des Gemütes, um sich in launigem oder scharfem Spott über die Torheiten der Menschen zu erheben, noch kann er, ohne sich viel zu grämen, der Welt den Rücken kehren. Aber nur zu

nahe liegt die Gefahr, daß der Spott in bitteren Haß sich wandele und er

> Grad' unter Menschen möchte ein Mensch
> Zu sein verlernen.

III. Die Humanitätsreligion.

Der Tempelherr und Saladin; Sittah.

Zu der Selbstlosigkeit, die in weltmüder oder weltfremder Innerlichkeit nur sich selbst leben möchte, steht in unmittelbarem Gegensatz eine Selbstlosigkeit, die trotz aller bitteren Erfahrungen das eigene Sein in lebendiger Liebestat für andere einsetzt. Diese tätige Humanität ist im Drama wiederum in einem Bekenner des Christentums und des Islam, dem Tempelherrn und Saladin, verkörpert. Glieder derselben Familie, sind sie auch geistig mit einander verwandt. Neffe und Oheim sind beide tatkräftige Naturen und in einem tatenvollen Leben aufgewachsen; aber der eine ist ein Werdender, der andere ein Vollendeter. In jenem ringt sich die Humanität erst los aus einengenden Vorurteilen, verwirrenden Leidenschaften und einem kalten, rein pflichtgemäßen Handeln. In diesem hat sie sich frei und reich auf der höchsten Stufe menschlichen Wirkens entfaltet.

1.

„Ein plumper Schwab", so nennt der Tempelherr sich selbst (I, 6). Er ist sich der ungestümen Heftigkeit seiner Natur wohl bewußt (V, 5). Rasch und gewaltsam ergreift ihn die Empfindung, tief wühlt sie sich in ihn ein, und mit derber, oft verletzender Offenheit macht sie sich Luft. — Als geistlicher Ritter hat er zugleich mit den Vorurteilen des Standes auch die religiösen in sich aufgenommen. Gerade den Orden, in den er, dem Beispiel seines Oheims folgend, eingetreten ist, schildert ja Lessing im Nathan durch Saladins Mund als den rücksichtslosesten und unduldsamsten Vorkämpfer der Macht des Christentums (II, 1); er erwähnt noch nichts von den Ketzereien, die man ihm später vorwarf. Von Kampfeseifer und Fanatismus verblendet, hat

der Tempelherr sich verleiten lassen, mit einer kleinen Schar von Genossen offen den Waffenstillstand zu brechen. Bei der Erstürmung einer Feste gefangen genommen, soll er nach Kriegsrecht den Tod erleiden; schon erwartet er gefaßt den Streich, da sieht er sich plötzlich von Saladin begnadigt.

Halb Gefangener, halb frei schleppt er in Jerusalem die leeren Tage dahin. Der Mangel tritt an ihn heran. „Ja, guter Bruder, wer nur selbst was hätte!" seufzt er mit bitterem Humor, als er meint, dieser wolle ihn um eine Gabe ansprechen. Indessen die Entbehrung verschlägt ihm nicht viel:

> Ich habe Fleisch wohl lange nicht gegessen;
> Allein was tuts? die Datteln sind ja reif. (I, 5)

Schwerer als die äußere lastet die innere Not auf ihm. Was in ihm vorgeht, habe ich bereits S. 401 in anderem Zusammenhang berührt. Die Eindrücke des furchtbaren Religionskrieges beginnen sich ihm zu klären, immer deutlicher kommen ihm die wilden Grausamkeiten, in die er vielfach ausartete, zum Bewußtsein, unverhüllt zeigen sich ihm durch den Einblick in die Pläne des Patriarchen die wahren Motive; die Großmut des Feindes sticht dagegen um so glänzender ab.

Bitter gedenkt er der vielen seines Geschlechts, die „hier waren, hier faulen" (II, 7), gefallen für ein Phantom. Sein ganzes bisheriges Streben muß ihm zwecklos erscheinen, sein Leben hat seinen Inhalt verloren, es gibt Augenblicke, wo es ihm zur Last wird (II, 5). Eine trotzige Gleichgültigkeit überkommt ihn.

Seine Lage und seine Stimmung erinnnern an die Tellheims. Und ebenso wie diesem steht ihm, wenn alles im Leben zusammenbricht, doch eines unerschütterlich fest: die Pflicht! Nur sie leitet ihn in das brennende Haus des Juden, aus dem ein Hilferuf an sein Ohr schlägt. Er achtet nicht des eigenen Lebens, wo es das Leben eines anderen Menschen gilt, er sei auch wer er sei. Als bewundernswerte Selbstaufopferung wird seine Tat von Nathan, von Saladin gepriesen. Aber er selbst weiß es nur zu gut: das Leben, das er zu opfern bereit war, hatte in jenem Augenblick für ihn keinen Wert. Halb mechanisch ist er

dem Drange der Pflicht gefolgt — das hat Rechas schmerzlich verwundetes Empfinden scharf herausgefühlt, mag sie auch in der bitteren Ironie ihrer Vergleiche ihm Unrecht tun. Und Lessing ist weit davon entfernt, in dieser „leider ohne Neigung" (man möchte die Schillersche Xenie umkehren) vollzogenen Erfüllung des kategorischen Imperativs eine sittliche Tat im höchsten Sinne zu sehen. Erst dadurch soll der Tempelherr zu einer vollen sittlichen Persönlichkeit reifen, daß zu der Bereitschaft, das äußere Leben zu opfern, auch die liebevolle Hingabe des eigenen Selbst hinzutritt.

Wie weit er zunächst noch von diesem Ziel entfernt ist, zeigt sein Verhalten nach der Tat. Hart und lieblos stößt er den Dank der Geretteten zurück. Mag die Zudringlichkeit der Zwischenträgerin Daja seine Rauheit entschuldigen, mit noch verletzenderer Schroffheit begegnet er dem demütig sich ihm nähernden Vater. Seine alten Vorurteile und sein junger Skeptizismus wirken zusammen: er haßt die starre Ausschließlichkeit einer Religion, deren Bekenner für das auserwählte Volk sich halten, und er überträgt auf Nathan ohne weiteres — „Jud' ist Jud'" — die anerzogene Verachtung des ganzen Volkes mit seiner Habgier und seiner heuchlerischen Demut.

Wiederum ähnlich wie bei Tellheim — wenn auch die Entwicklung im einzelnen eine ganz andere ist — sollen Freundschaft und Liebe seine trotzige Verbitterung brechen. Mit Erstaunen muß er gerade in dem Juden das reinste, über alle nationalen und religiösen Schranken erhabene, menschliche Empfinden und eine seinen Ritterstolz beschämende Hoheit und Feinheit der sittlichen Gesinnung entdecken: „Ihr wißt, wie Tempelherren denken *sollten*!" Das entwaffnet ihn, das entreißt ihn seiner Menschenverachtung; er schließt mit dem Juden eine auf der Gemeinsamkeit ihres Denkens und der Bewunderung seines Charakters beruhende Freundschaft. Und was diese begonnen hat, soll die Liebe vollenden. Die Leidenschaft zu des Juden Tochter macht ihn, sich selber zum Erstaunen, zu einem anderen. Er, der Ritter, entschließt sich sogar, nach kurzem, aber heftigem

inneren Kampf, um „das Judenmädchen zu werben" (III, 8).

Aber im Grunde dieser Leidenschaft lebt doch ein selbstsüchtiges, herrisches Begehren, das, als es sich zurückgewiesen glaubt, noch einmal den immer noch in ihm verborgenen Rest von Glaubenshaß auf das heftigste hervortreibt: von Daja angestachelt will er den Vater „den Schwärmern seines Pöbels preisgeben", um das Christenkind ihm zu entreißen (III, 10). Es gilt noch die letzte und schwerste Selbstüberwindung. Sie vollzieht sich in zwei Stufen. Nachdem er schon durch die unbarmherzige Glaubenswut des Patriarchen erkannt hat, was er zu tun im Begriff ist (IV, 2), genügt Saladins milde und doch so ernste Mahnung (IV, 4), daß er sich bezwingt und, so schwer es seinem Stolz fällt, Nathan das stockende aber offene Geständnis seiner Schuld ablegt (V, 3. 5). Noch hofft er dafür Recha zu erlangen. Aber endlich muß er auch infolge der Entdeckung, daß sie seine Schwester sei, die Leidenschaft selbst aus seinem Herzen reißen (V, 8). Kaum will es ihm gelingen, sie plötzlich in selbstlose brüderliche Neigung herabzustimmen. Als ein wenn auch noch nicht völlig Geheilter, so doch Genesender ist er würdig, in den Kreis einzutreten, in dem die reine Humanität herrscht.

2.

In Saladin stellt der Dichter die Humanität auf dem Throne dar. Wir sahen, wie das Bild des orientalischen Sultans bereits von den Geschichtsschreibern der Aufklärung stark im Geschmacke der Zeit idealisiert war. Lessing hat das historische Porträt vollends in das Idealbild eines Fürsten umgewandelt, das der bürgerlichen Aufklärung vorschwebte und dessen Verkörperung auch damals schon hin und wieder in kleinen, mit patriarchalischem Despotismus regierten Staaten versucht wurde. Wir müssen bei seinem Saladin ganz den Usurpator und Eroberer vergessen, den die Herrschsucht auf den Gipfel der Macht führte. Er zeichnet uns nur den Friedensfürsten, der, durch das Schicksal weit über die anderen Sterblichen hinausgehoben, dennoch nicht verlernt hat, ein Mensch unter Menschen

zu sein, und dessen höchstes Ziel es ist, ein Reich der Menschlichkeit zu begründen.

Dieser orientalische Fürst ist tief durchdrungen von dem Bewußtsein seiner menschlichen Schwächen. Er weiß: er selbst ist „leider auch ein Ding von vielen Seiten"; darum „hat er auch nie verlangt, daß allen Bäumen eine Rinde wachse" (IV, 4). Zu dieser demütigen Selbsterkenntnis gesellt sich die milde Ruhe des Alters, auf das bereits Todesgedanken und Todesahnungen einen leichten Schatten werfen. Er fühlt, daß seine Lebensbahn sich dem Ziele zuneigt, und mit gelassener Ruhe sieht er dem gemeinsamen Menschenschicksal entgegen. Von den wehmütigen Erinnerungen an seinen jüngeren Bruder, den Vater des Tempelherrn, der vor einem Menschenalter ihm entschwand, reißt er sich und die Schwester los (IV, 3):

Laß nur gut
Sein! Einmal bleiben wir doch alle weg!

Und als der Mameluck schmollend, weil er keinen Botenlohn empfangen hat, sich entfernt, spricht er lächelnd vor sich hin (V, 1):

Was kommt
Mir denn auch ein, so kurz vor meinem Abtritt
Auf einmal ganz ein andrer sein zu wollen? —
Will Saladin als Saladin nicht sterben? —
So müßt' er auch als Saladin nicht leben.

Immer reiner hat sich als Kern seines Charakters die selbstlose Güte herausgebildet. Der Mächtigste im Reich ist für sich selbst vollkommen bedürfnislos. Was er für sich vom Leben begehrt, das hat Lessing in die historische Devise gefaßt (II, 2):

Ein Kleid, Ein Schwert, Ein Pferd — und Einen Gott!
Was brauch' ich mehr? Wann kann's an dem mir fehlen?

In dieser ihrer Entsagungsfähigkeit ist seine Selbstlosigkeit der des Derwisches verwandt. Aber bei ihm ist sie zugleich verbunden mit einem fast leidenschaftlichen Verlangen, für andere zu leben.

Abbrechen, einziehn, sparen will ich gern,
Mir gern gefallen lassen, wenn es mich,
Bloß mich betrifft; bloß ich, und niemand sonst
Darunter leidet.

Nicht wie bei dem Tempelherrn das Bewußtsein seiner Pflicht, sondern der unmittelbare Drang seines warmen Herzens bestimmt sein Handeln. Übte jener das Gebot der Pflicht, weil lieblos auch freudlos, so findet Saladin in dem Liebegeben und Liebe-nehmen ein Glück, das ihn auch über die Stunden schwerer Sorge hinaushebt. Freilich, wenn Lessing, wie ich bereits S. 171 andeutete, der eudämonistischen Ethik seiner Zeit darin folgt, daß er den lebendigsten Quell des sittlichen Handelns im Glücksgefühl findet und daher die Neigung zum Guten über das kalte Pflichtgefühl setzt, so verkennt er doch auch die Mängel nicht, die einer solchen Sittlichkeit leicht anhaften: weil sie aus dem Gefühl entspringt, so läßt sie mitunter die Leitung des Verstandes vermissen. Aber wenn auch Saladin mitunter dem Verlangen, zu beglücken, zu unbesonnen folgt und seine Wohltaten maßlos und ohne Prüfung spendet — diese Mängel bilden doch nur die Kehrseite seiner großen und edlen Natur, und darum weist auch der Dichter nur mit verzeihendem Lächeln darauf hin.

Saladins Humanität kennt nur eine einfache natürliche Religion. Mit dem Glauben seines Volkes weiß er sich eins in dem strengen Monotheismus. „Ein Gott!“ so schloß ja sein Wahlspruch. Aber sein Verhältnis zur Gottheit ist ein rein innerliches:

> Meinem Gott . . . g'nügt schon mit wenigem genug,
> Mit meinem Herzen. (II, 2.)

Gleichgiltig, ja spöttisch sieht er auf alle äußeren Glaubens-satzungen herab. Mit behaglicher Selbstironie erinnert er sich, als er Nathan die „Falle legt“, daran, daß er der Nachfolger des Propheten ist:

> Von nun an darf ich hoffen, einen meiner Titel,
> Verbesserer der Welt und des Gesetzes,
> Mit Recht zu führen (III, 7).

Mit verdrießlichem Lachen gedenkt er des Verbots der Bilder im Koran, das der strenge Muselmann bis auf die Figuren des Schachspiels ausdehnt (II, 1). An dem Christentum stoßen ihn die „Armseligkeiten“ ab, durch die es die Beziehungen von

Mensch zu Mensch einengt oder zerstört; er ist ergrimmt wegen der Glaubensbedenken, die man gegen eine Verschwägerung zwischen seiner Familie und der Richards von England erhebt. Aber diese Urteile sind nur der Ausfluß seines einfachen menschlichen Empfindens; nie hat er, wie es scheint, das Bedürfnis empfunden, sich des Wesens und des Wertes der Religion bewußt zu werden. Vollends über das Verhältnis der einzelnen Religionen zu einander zu grübeln hat ihm ganz fern gelegen. Das beweist zur Genüge schon die leichte Art, wie er an Nathan die Frage richtet, welche von ihnen nach seiner Meinung die wahre sei, das noch deutlicher die Überraschung und Erschütterung, mit der er den Ernst und die Tiefe dieses Problems in der Ringparabel sich erschließen sieht.

In dem Reiche des aufgeklärten Fürsten werden selbstverständlich „die Religionen alle tollerieret." Die christliche Kirche erfreut sich eines so weitgehenden Schutzes, daß der Patriarch „in seiner Diöces', in seiner lieben Stadt Jerusalem" so ruhig wie in Europa seines Amtes walten kann. Selbst auf die Strafgewalt, die er nach „päpstlichem und kaiserlichem Recht" gegen solche besitzt, die ein Christenkind zur Apostasie verführen, mag er pochen (IV, 2). Den christlichen Pilgern, die zum heiligen Grabe wallfahrten, läßt Saladin regelmäßig Spenden reichen (IV, 3). Aber auch der Jude mag bis an die Grenzen seiner Länder ungefährdet seine Handelsgeschäfte treiben und des erworbenen Besitzes genießen. Daß ein solcher Sultan trotzdem dem Vorschlag seiner Schwester zustimmen kann, die Frage nach der Wahrheit der Religionen zu einem Fallstrick für einen reichen Juden zu benützen, will uns nicht in den Kopf. Mag auch Saladin noch so gleichgiltig oder oberflächlich über die positiven Religionen denken, dieser Plan steht mit seinem ganzen Charakter wie mit seiner Toleranz im besonderen in einem zu grellen Widerspruch, als daß es aller Kunst des Dichters gelingen konnte, ihn hinreichend zu motivieren.*)

*) Das hat niemand schärfer hervorgehoben als Schiller (Goedeke 10,545): „Lessing hat im Saladin gar keinen Sultan geschildert, und doch ist die Intention Saladins mit Nathan, wie er ihm die Frage wegen der drei

Am reinsten entfaltet sich die schlichte Menschlichkeit des muhammedanischen Herrschers, seine Güte und Liebenswürdigkeit im Kreise seines Hauses. Hier sucht ihn das bürgerliche Drama auf. Geschickt hat der Dichter die der bürgerlichen Sitte am schroffsten widerstreitende Sitte des orientalischen Hofes zu übergehen gewußt: die Frauenliebe spielt in dem Leben dieses Sultans keine Rolle mehr!

Nimm nur die Königin!
Ich war mit diesem Steine nie recht glücklich,

so seufzt er (II, 1) beziehungsvoll bei dem Schachspiel mit Sittah. Und diese muß dem Hörer die Anspielung unterstreichen: „Bloß mit dem Steine?" fragt sie neckend. So ist ihm die Schwester die eng verbundene Lebensgefährtin geworden. Die Gealterten reden sich noch immer traulich als „Brüderchen" und „Schwesterchen" an. Im ruhigen Geplauder beim Schachspiel vertraut er ihr alles an, was sein Herz bewegt, Wichtiges und Alltägliches, politische Sorgen und Familienangelegenheiten, seine Ideale und seine Enttäuschungen. Und in seine politischen Pläne mischt sich auch der Wunsch, in Richards Bruder „seiner Sittah einen guten Mann zu verschaffen." Ihre opferwillige Liebe beschämt und bedrückt ihn und erhebt ihn doch zugleich über seine Kümmernisse und Sorgen. Aber die bloße Erwähnung seines Vaters „schlägt seine Freudigkeit auf einmal wieder nieder". So gefaßt er selbst allen Schwierigkeiten und Gefahren entgegensieht, der Gedanke an dessen verzweifelte Lage auf dem Libanon läßt ihm keine Ruhe. Und diese Liebe, die er den lebenden Gliedern seiner Familie beweist, sie bewahrt er auch den Toten. Die lange Zeit hat das Bild seines Assad in seiner Seele nicht verwischen können (IV. 3. 4), und mit Wehmut gedenkt er seiner Schwester Lilla, die aus Gram um den verschollenen Bruder starb.

Religionen vorlegt, ganz sultanisch. Deswegen erscheint uns dieses Motiv plump, ja ganz unpassend; es gehört einem andern Saladin zu als wir ihn im Stücke sehen. Der Dichter hat nicht verstanden, jene derbe Farbe zu vertreiben und die Handlungsweise des historischen Saladins mit dem Saladin des Stückes zu vereinbaren. Daß Saladin bloß aus Eingebung der Sittah handelt, ist bloß ein Behelf, der die Sache um nichts besser macht."

So lebt der orientalische Fürst in seiner Familie ohne jeden höfischen Zwang, Liebe gebend und Liebe empfangend. Aber,

> Sein Haus ist groß — und größer, als Ihr glaubt,
> Denn jeder Bettler ist von seinem Hause (I. 3).

Nur dem heißen Drange seines Herzens folgend, ohne besonnene Berechnung seiner Mittel, spendet er maßlos seine Wohltaten, sodaß sein Schatz sich oft erschöpft und er wohl selbst einmal in Not gerät. Dieselbe Freigebigkeit beweist er seinen Mameluken. Der erste, der die Meldung bringt, der lange erwartete Zins von Ägypten sei endlich eingetroffen, mag keck ein reiches Botenbrot als sein gutes Recht fordern, und, da Saladin einen Augenblick zaudert, ihm trotzig den Rücken kehren (V, 1):

> So wär' ich ja der erste,
> Den Saladin mit Worten abzulohnen
> Doch endlich lernte! Auch ein Ruhm! Der erste,
> Mit dem er knickerte.

Aber der Sultan läßt sich von ihnen auch ein freies Wort gefallen. Mit rührender Sorge kümmert er sich um das Schicksal dessen, der bei dem Wetteifer, die Botschaft zuerst zu überbringen, gestürzt ist. Und durch diesen schlicht-menschlichen, fast kameradschaftlichen Verkehr mit seinen Leuten steigt der Herrscher nicht zu ihnen hinab, sondern — der Dichter weist nachdrücklich darauf hin — hebt sie zu sich herauf:

> Wer kann sich solcher Mameluken rühmen?
> Und wär' mir denn zu denken nicht erlaubt,
> Daß sie mein Beispiel bilden helfen?

Wenn Saladin vollends einen Geistesverwandten findet, da vergißt er ganz den Fürsten. So erwählt er sich rasch den bedürfnislosen Bettelmönch zum Vertrauten, zum Schatzmeister:

> Al Hafi denkt, Al Hafi fühlt wie ich! (I, 3)

So streckt er dem verachteten Juden die Hand hin: „Sei mein Freund!" (III, 7) Als Höchstes aber schwebt ihm ein Bund der edelsten und aufgeklärtesten Menschen vor, der über alle nationalen und religiösen Gegensätze hinweg die Einigung der Menschheit anbahnte. Mitten in dem wildesten Völkerkampfe hat er durch die Vermählung seiner Sittah mit seinem Gegner

Richard, an dessen Größe er neidlos sich freut, und die seines Bruders mit der Schwester des englischen Königs Franken und Muhammedaner friedlich einen wollen.

Aber der Friedensfürst ist auch gewappnet für den ihm aufgedrungenen Krieg (II, 1):

Lustig! Nur so weiter!
Ihr Herren, nur so weiter! Mir schon recht!

So soll er vor uns stehen als

Der Held, der lieber Gottes Gärtner wäre.

Von Saladin ist Sittah nicht zu trennen. Wie der Neffe so ist die Schwester dem Bruder auch geistig eng verwandt. Doch hat Lessing die Grundelemente ihres Wesens anders gemischt. Während Saladin sich meist unmittelbar von seinem Gefühle leiten läßt und unbefangen dem Zuge seiner großen Natur folgt, überwiegt bei Sittah die Reflexion. So muß sie Recha uns charakterisieren (V, 6):

Kalte, ruhige Vernunft
Will alles über sie allein vermögen.
Wes Sache diese bei ihr führt, der siegt!

Während jener hochgemut über die Forderungen des alltäglichen Lebens sich gern hinwegsetzt, ist ihr Sinn nach Frauenart auf das Einzelne, das Nächstliegende gerichtet. Sie ist nüchterner, berechnender, praktischer, aber auch schwungloser, herber. So mußte der Charakter angelegt sein, von dem der Anschlag auf das Geld des reichen Juden ausgehen sollte.

Wie Saladin hat auch Sittah sich ein schlicht menschliches Wesen gewahrt, nichts an ihr erinnert an die Prinzessin. Das fühlt wieder Recha sogleich heraus:

Sie ist so schlecht und recht, so unverkünstelt,
So ganz sich selbst nur ähnlich.

Aller höfische Zwang widerstrebt ihr. Rechas anfangs schüchtern-förmliche Anrede wehrt sie ab; nur die einfachen menschlichen Beziehungen sollen zwischen ihnen herrschen:

Nicht doch! nicht Prinzessin! Nenn'
Mich Sittah — deine Freundin — deine Schwester!

Und gern läßt sie sich Rechas Vermutung gefallen, auch sie „habe wie ihre kleine alberne Schwester wenig oder nichts gelesen“: „Ich bin nicht stolz aufs Gegenteil!“

Aber stärker als bei Saladin läßt der Dichter an ihr auch die kleinen menschlichen Schwächen hervortreten. „Sie ist ein Weib, guter Oranien!“ möchte man mit Egmont sagen. Ja sie hat sogar entschieden etwas Altjüngferliches an sich. Das alternde Mädchen, das „sein alt Geschmeide“ durchkramt (IV, 3) und dabei auf ein Jugendbildnis des lange verschollenen Bruders stößt — mutet uns das heute nicht fast an wie eine Gestalt aus einer Stormschen Novelle?*) Weniger rührsam, aber ganz im Charakter der Rolle ist das Motiv, das sie nach ihrem eigenen Geständnis zu der Bitte veranlaßt, Saladin solle Recha aus dem Hause des Juden holen lassen:

Die liebe Neubegier
Treibt mich allein, dir diesen Rat zu geben,
Denn von gewissen Männern mag ich gar
Zu gern so bald als möglich wissen, was
Sie für ein Mädchen lieben können.

Saladin kennt diese Neugierde seiner Schwester nur zu gut. Entschieden muß er darauf bestehen, daß sie während seiner Unterredung mit Nathan nicht im Nebenzimmer lausche. Wenn er auch schalkhaft gedroht hat: „Ich sehe nach!“, so glaubt er doch Grund zu haben, ihrer Folgsamkeit zu mißtrauen. In den Anfang des Gesprächs flicht er daher die kleine Spitze für „die Horcherin“ ein: „Handeln wird mit dir schon Sittah.“ Ja seines Argwohns fast gewiß, geht er in der Pause ihr nach: „Ob sie wohl horcht? Ich will sie doch belauschen!“ und triumphierend kehrt er zurück: „So ist das Feld hier rein!“ —. So hat Sittah auch gleich gehört, was sich „die ganze Stadt“ über die Heimkehr des Juden, über die Kostbarkeiten und Schätze,

*) Selbstverständlich ist auch das Porträt, das sie auf der Bühne ihrem Bruder zeigen soll, als ein Medaillonbild in Email- oder Pastellmalerei mit schmalem Goldrahmen zu denken. Unbefangen hat Lessing die Mode seiner Zeit auf den muhammedanischen Fürstenhof des 12. Jahrhunderts übertragen, uneingedenk dessen, daß der Islam die Abbildung der menschlichen Gestalt streng verbot.

die er mitgebracht hat, erzählt (II, 2). Selbst das abenteuerliche Gerücht, daß er durch Zauberwort die Siegel von Salomons und Davids Gräbern gelöst und die dort der Sage nach aufbewahrten Schätze gehoben habe, hat ihr Interesse erregt.

Saladin bemerkt mit ruhigem Spott über diese Sage: nicht Salomon oder David, sondern „Narren lagen da begraben!" „Oder Bösewichter", setzt Sittah hinzu. Die kleine Nüance ist charakteristisch. Wenn jener über die Mängel und Torheiten der Menschen sich lächelnd hinwegsetzt, urteilt ihr kühler Verstand schärfer. So versteht sie auch mit den Schwächen anderer zu rechnen, während ihr Bruder — wie Minna von Barnhelm — dem Grundsatz folgt, sich „immer nur an die beste Seite zu halten" (IV, 4). Sie weiß die zweideutige Charakteristik, die der Derwisch von seinem sonst so gepriesenen Freunde entwirft, mit bemerkenswerter Menschenkenntnis zu zergliedern und daraus auf eine geheime Absicht zu schließen. Schnell argwöhnt sie, daß auch „der beste seines Volkes" nicht frei sei von den Fehlern seines Volkes, und sofort knüpft sie hieran ihren Plan:

> Was braucht es bei den Schwachen für Gewalt
> Als ihre Schwäche?

Ihr ethischer Relativismus geht soweit, daß sie (III, 4) Saladin einreden möchte:

> Ist's einer aus der Menge bloß, ist's bloß
> Ein Jude wie ein Jude: gegen den
> Wirst du dich doch nicht schämen, so zu scheinen,
> Wie er die Menschen all sich denkt? Vielmehr
> Wer sich ihm besser zeigt, der zeigt sich ihm
> Als Geck, als Narr.

Und als jener schlagend die Konsequenzen dieser eigentümlichen Logik verfolgt, die den Begriff „schlecht" im intellektuellen und im moralischen Sinne nicht zu scheiden weiß:

> So muß ich wohl gar
> Schlecht handeln, daß von mir der Schlechte nicht
> Schlecht denke?

da zieht sie sich gar scheinbar harmlos auf den völlig moralfreien Standpunkt zurück:

> Traun! wenn du schlecht handeln nennst,
> Ein jedes Ding nach seiner Art zu brauchen.

Wie zur List, so ist sie auch zu gewaltsamem Eingreifen rasch bereit, wo es sie gut dünkt. Während ihr Bruder den bloßen Verdacht gegen einen Mann wie Nathan, dessen Wert er erprobt hat, von sich weist (IV, 4), ist für sie die Sache gleich entschieden: der Jude muß das Kind dem Tempelherrn „nicht geben, sondern lassen", und das Einfachste ist, es sofort von ihm holen zu lassen. Daß dabei auch das kleine weibliche Motiv der Neugier mitspielt, erwähnte ich schon.

Selbstverständlich war es nicht des Dichters Meinung, daß wir alle diese Äußerungen allzu ernst nehmen, etwa gar nach ihnen ein Gesamturteil über Sittahs sittlichen Charakter uns bilden sollten. Wie Saladin etwas ärgerlich, aber mehr doch noch belustigt von ihren Sophistereien auffährt:

> Was hätt' ein Weiberkopf erdacht, das er
> Nicht zu beschönen wüßte! — — —
> Und daß die Weiber doch so gern den Mann
> Zu sich herunter hätten!

so mögen auch wir lächelnd beobachten, wie stark doch auch die Kluge von augenblicklichen Impulsen, von Vorurteilen und weiblichen Launen beherrscht wird, wie leicht ihre Frauenlogik über die daraus sich ergebenden sittlichen Widersprüche hinweggleitet, und wie inhuman doch unter Umständen ihre Humanität sein kann.

Wer so wie Sittah über die Menschen denkt, der kann natürlich Saladins hochfliegenden Hoffnungen auf die Verwirklichung seiner Humanitätsideale nicht folgen. Sie „hat des schönen Traumes gleich gelacht," durch jene doppelte Verschwägerung zwischen dem orientalischen und dem englischen Fürstenhaus einen Menschheitsbund anzubahnen. Während Saladin das Christentum ruhig gelten lassen will und die Intoleranz nur den mönchischen Vorurteilen der fanatischen Ordensritter zuschreibt, erhebt sie die scharfe Anklage gegen die Religion selbst, die den Kultus ihres Stifters über das rein Menschliche stelle. Was bedeuten freilich für ihren kühlen Skeptizismus die positiven Religionen überhaupt? Erst ihr religiöser Indifferentismus macht es völlig erklärlich, daß sie ohne viel Skrupel dem Bruder den Rat geben kann, die Frage nach ihrer Wahrheit zu einer

Schlinge für den reichen Juden zu benutzen. Wie wenig sie den Ernst dieser Frage zu ermessen fähig ist, zeigt am besten ihre Rechtfertigung dieses Vorschlages, falls Nathan nicht der geizige, sondern der weise Jude sein sollte (III, 4):

Das Vergnügen,
Zu hören, wie ein solcher Mann sich ausred't,
Mit welcher dreisten Stärk' entweder er
Die Stricke kurz zerreißet, oder auch
Mit welcher schlauen Vorsicht er die Netze
Vorbei sich windet: dies Vergnügen hast
Du obendrein.

Die Religion ist ihr, sieht man, bestenfalls gut genug zu einem dialektischen Spiel.

Wenn Saladins Herz selbst für den Bettler schlägt, ist die Liebe der Frau auf den Kreis der Familie eingeschränkt. Selbstlos hat die unvermählt gebliebene ihr Leben dem Bruder geweiht. Wir sahen, wie sie ihm als guter Kamerad zur Seite steht, ratend und tröstend seine Sorgen teilt und, ohne ein Wort darüber zu verlieren, die Verlegenheiten, in die er durch seine Freigebigkeit gerät, zu beseitigen versucht. Rührend mischt sich dabei die Selbstlosigkeit mit harmloser Selbstgefälligkeit. Sie erspart ihrem Bruder nicht bloß die Beschämung, sondern erhält ihn auch noch in dem Bewußtsein verschwenderischer Großmut; aber anderseits kann sie sich auch im stillen ihrer überlegenen Klugheit freuen, wenn sie ihn im Schachspiel besiegt und mit gelungener List die gewonnenen Summen für ihn verwendet.

Mit der schwesterlichen Liebe zu Saladin verbindet sich bei der alternden Jungfrau gut die mütterliche zu ihrem Neffen und besonders zu seiner Geliebten. Wie eine gute alte Tante empfängt sie sie:

Nenn' mich dein Mütterchen! Ich könnte das
Ja schier auch sein.

Aber bei aller Zärtlichkeit für das „süße Mädchen" bleibt sie doch die Nüchterne, die Kühle. Dramatisch wirkungsvoll stellt Lessing (V, 6) den hochgehenden Wogen der leidenschaftlichen

Erregung Rechas ihre ruhige Klarheit und Bestimmtheit entgegen, so daß jene „sich ermannend“ aufsteht:

Ah! verzeih! vergib!
Mein Schmerz hat mich vergessen machen, wer
Du bist. Vor Sittah gilt kein Winseln, kein Verzweifeln.

Wenn man die Charakterentwicklung Sittahs überblickt und sieht, daß sie zwar nirgends von der Oberfläche aus tiefer ins Innere bringt, dafür aber einen — im Verhältnis zu den anderen Personen des Dramas — überraschenden Reichtum von kleinen, zufälligen und doch charakteristischen Einzelzügen aufweist, dann vermag man sich kaum des Eindrucks zu erwehren, daß Lessing dabei ein lebendes Modell vorschwebte. Aber welches? An Elise Reimarus zu denken, widerstrebt mir; dazu ist mir die Charakteristik zu kleinlich, zu schillernd. Sollte doch in dem Hinweis der geschwätzigen Frau Sara von Grotthuß (an Goethe 25. Mai 1814) auf eine aufgeklärte Berliner Freundin Lessings etwas Wahres sein?*)

Die Darstellung auf der Bühne wird den Absichten des Dichters kaum gerecht. Schon die Maske pflegt viel zu wenig individuell zu sein: es ist gewöhnlich die typische der schönen Sultanin; dazu wird sie wohl meist — wie auch Saladin — zu jung gehalten.

IV. Das Ideal.

Nathan und Recha.

1.

In Nathan hat Lessing sein Ideal verkörpert. In ihm entspringt die reinste Humanität aus der tiefsten Religiosität, in ihm ist die innigste Ergebenheit in Gott frei von jedem weltfremden oder weltflüchtigen Quietismus. Dadurch daß es ihm

*) Sie will freilich in den Personen des Nathan auch sonst noch Porträts aus dem Berliner jüdischen Kreise finden. Ganz märchenhaft klingt vollends ihre Erzählung, Lessing habe ihr als einem dreizehnjährigen verliebten Dinge einen Werther geschenkt, nachdem ihr „Mentor“ Mendelssohn ihr Exemplar aus dem Fenster geworfen hatte.

gelang, in dem Helden seines Dramas den Ideen der Aufklärung Leben und Gestalt zu leihen, erreichte er die nachhaltigste Wirkung nicht bloß auf seine, sondern auch auf die folgende Zeit.

Ein Jude ist Nathan. Lessing hat ihn nicht dazu „gemacht", er fand den Juden in der Novelle des Boccaccio, und er konnte, ohne die Voraussetzungen seines Stoffes völlig umzustoßen, von dieser Tradition nicht abgehen. Anderseits mußte ihm damals gerade ein Jude besonders geeignet zum Vertreter der Toleranzidee erscheinen. Freilich nicht aus dem Grunde, den zuerst (1844) der Hegelianer H. T. Rötscher auf gut Hegelisch entwickelt hat und der seitdem immer wieder mit mehr oder weniger Aplomb nachgesprochen wird: „Will man den Sieg eines Prinzips darstellen, so wird dies am vollendetsten geschehen, wenn man es aus seinem härtesten Gegensatz sich erheben sieht. Denn ein Prinzip triumphiert nur insofern vollständig, als es ganz in den Kreis seines Gegensatzes eingegangen ist und sich durch die Vernichtung desselben betätigt. . . . Nun stellt das Judentum das exklusivste religiöse Prinzip dar, welches sich nicht nur ausschließend gegen alle anderen Religionen kehrt, sondern dieselben auch sich gegenüber als unberechtigt bezeichnet. . . . Nur wer in sich selbst den Gegner völlig überwunden hat, ist berufen, diesen Feind auch in andern zu bekämpfen und zu besiegen. Nur der Jude Nathan (!), welcher dem von der religiösen Satzung und dem Glaubenshochmut am meisten beherrschten Volke angehört und sich dennoch zur Aufnahme des von aller positiven religiösen Satzung freien Menschentums erhoben hat, durfte (!) das, was er an sich selbst auf das vollständigste durchgeführt hat, auch an andern durchführen". So hübsch diese Konstruktion aussieht, so luftig ist sie. Sie beruht vor allem auf einer ganz anderen Auffassung des Judentums als der, von welcher Lessing ausging. Wir sahen (S. 363. 368), wie damals der berufenste Vertreter dieser Religion gerade ihr die Übereinstimmung mit den Hauptwahrheiten der Vernunftreligion nachrühmte. In dem „Schreiben an den Herrn Diaconus Lavater" nahm Mendelssohn aber auch gerade für sie das Gebot der Toleranz

in Anspruch: „Nach den Grundsätzen meiner Religion soll ich niemand, der nicht nach unserm Gesetz geboren ist, zu bekehren suchen. Dieser Geist der Bekehrung, dessen Ursprung einige so gern der Jüdischen Religion aufbürden möchten, ist derselben gleichwohl schnurstracks zuwider". Er führt dann aus, daß nur das Gesetz (vergl. die Unterscheidung oben S. 363) als das der Gemeinde Jakob Eigentümliche anzusehen sei, und schließt: „Alle übrigen Völker, glauben wir, seien von Gott angewiesen worden, sich an das Gesetz der Natur und die Religion der Patriarchen (vergl. oben S. 362) zu halten. Die ihren Lebenswandel nach den Gesetzen dieser Religion der Natur und der Vernunft einrichten, werden tugendhafte Männer aus andern Nationen genannt, und diese sind Kinder der ewigen Seligkeit." Also gerade umgekehrt die Leichtigkeit, sich vom Judentum aus über die Schranken der positiven Religionen zu erheben, sprach für die Beibehaltung der überlieferten Figur des Juden mit. Zugleich konnte ein solcher damals zeigen, wie es selbst in der gedrücktesten sozialen und politischen Lage möglich sei, die Freiheit des Denkens im Leben durchzuführen.

Der Pietismus wußte von „Erweckungen" zu erzählen, Momenten, in denen die Seele durch äußere und innere Erlebnisse, besonders durch schwere Schickungen, zu einem unmittelbaren persönlichen Verhältnis zu ihrem Gotte geführt wurde. Ein solches Erlebnis, nur frei von den Voraussetzungen einer bestimmten Religion, ist es auch, durch das Lessings Nathan dessen „was er längst begriffen hat" in seiner tiefsten Brust als einer lebendigen Macht inne wird. Ich habe die Bedeutung dieses Momentes bereits (S. 391 fg.) in einem weiteren Zusammenhang nach der psychologischen und ethischen Seite hin entwickelt. Damals hat Nathans Persönlichkeit ihre Vollendung und Weihe erhalten. Aus der „innigsten Ergebenheit in Gott" hat er die Kraft zu der völligen Bezwingung des eigenen selbstsüchtigen Willens bis zu ihrer letzten, höchsten Probe, der Feindesliebe, geschöpft; aus ihr hat er die stille Gelassenheit allen äußeren Schicksalen gegenüber gewonnen.

Wie er selbst in dieser Gottergebenheit den innersten Lebenskern seines Glaubens erkennt, so sieht er in ihr auch das Wesentliche in allen Religionen. Der Bekenner einer jeden kann sich zu ihr erheben und die aus ihr fließende selbstlose Liebe üben. Wenn der Klosterbruder, dessen „fromme Einfalt versteht, was sich der gottergebene Mensche für Taten abgewinnen kann", von Bewunderung und Rührung hingerissen ihm zuruft:

> Nathan! Nathan!
> Ihr seid ein Christ! Bei Gott, Ihr seid ein Christ!
> Ein bessrer Christ war nie!

dann mag er ihm erwidern:

> Wohl uns! Denn was
> Mich Euch zum Christen macht, das macht Euch mir
> Zum Juden!*)

Freilich, daß damit gerade die Feindesliebe als ein Gebot hingestellt wird, das das Christentum mit dem Judentum teile, mußte auch zu Lessings Zeit Bedenken erwecken. Hatte doch selbst Reimarus anerkannt, daß diese Idee, zu der sich das ganze Altertum nicht erhoben habe, erst durch die Lehre Jesu in die Welt gebracht sei (vergl. oben S. 308).

Wenn so vor der tiefen Innerlichkeit und Unmittelbarkeit seines religiösen Empfindens die religiösen Formen dahinschmelzen, so löst Nathans kritischer Verstand sie vollends auf. Die Offenbarungsbeweise, auf welche die einzelnen Religionen sich stützen, beweisen ihm nichts mehr. Er erkennt, daß sie alle auf Glauben beruhen und daß für einen jeden der Glaube seiner Väter die größte Glaubwürdigkeit haben muß.

---

*) Ähnlich, aber wesentlich im Hinblick auf die Gotteslehre und entschieden parteiischer für die eigene Religion, urteilt Mendelssohn in den Betrachtungen über Bonnets Palingenesie über die Christen, die „sich rühmen ihre Religion von irrigen Meinungen gereinigt und auf ihre Einfalt zurückgeführt zu haben": „Ich muß aufrichtig gestehen, daß mir diese Religionspartei mehr zum Judentum, als zu der wirklich herrschenden christlichen Religion zu gehören scheint. Von welcher Seite ich diese Glaubenslehre betrachte, so stimmt sie mit den wesentlichen Artikeln des Judentums weit mehr überein als mit den Grundwahrheiten des christlichen Glaubens, wie sie in den meisten Schriften und Schulen öffentlich gelehrt werden."

Obwohl Nathan eigentlich über dem Glauben seiner Väter steht, fühlt er sich doch durch die Pietät an ihn gebunden und hält daher äußerlich streng an ihm fest. „Er will ganz und gar nur ein Jude scheinen". Diese Pietät genügt auch, wie es scheint, für Lessing, um Nathan über den Zwiespalt, in den er mit seiner reineren religiösen Erkenntnis zu den religiösen Überlieferungen seines Volkes, ja schon dem Kultus vielfach geraten muß, hinwegzuheben. Wenn ein Reimarus (vergl. S. 310) an der Doppelrolle, die er im Leben durchzuführen gezwungen war, so schwer gelitten hatte, daß ihn D. Strauß deswegen sogar als einen „Märtyrer" hinstellen möchte, so spielt Nathan die seine mit vollkommener Sicherheit und Ruhe*). Freilich eigentlich spielt er sie nicht, der Dichter hat es sich erspart, ihn uns in der Rolle des Juden zu zeigen. Er begnügt sich wohlweislich mit der Maske und hat seinen aufgeklärten Juden dramatisch so vollständig von jedem Zusammenhang mit dem Judentum losgelöst, daß selbst sein Hauswesen ausschließlich durch eine christliche Duenna vertreten ist! So kommt dem Zuschauer der Gedanke an jenen Zwiespalt gar nicht. Auch wenn man selbstverständlich die Behandlung des Milieu bei Lessing nach der Technik seiner Zeit bemißt, bleibt dies Verfahren eine dramatische Ungeheuerlichkeit. Man sage auch nicht, Lessing habe eben ohne Rücksicht anf die Wirklichkeit in Nathan sein Ideal darstellen wollen; in die Handlung des Dramas greift ja überall der Gegensatz der Aufklärung zu den historischen Religionen und den von diesen geschaffenen Lebensverhältnissen ein.

So führt es uns auf seinem Höhepunkte den Helden vor, wie er über seine religiöse Überzeugung in bedenklicher Lage dem mächtigen Sultan Rede und Antwort steht. Das Auftreten des Juden bei Boccaccio ist von Lessing der Gegenwart angepaßt. Ich habe den Inhalt seines Bekenntnisses S. 359 fg.

*) Man weise hier nicht auf Mendelssohn hin, dessen Stellung zwischen Judentum und Aufklärung ein sehr kompliziertes, von ganz anderen Faktoren, als sie im Drama berührt werden, bedingtes historisches und psychologisches Problem bildet.

eingehend besprochen und den engen Zusammenhang mit den Anschauungen der Zeit nachgewiesen; hier müssen wir noch seine Taktik genau ins Auge fassen. Zunächst glaubt Nathan nicht ohne weiteres die Pflicht zu haben, auf eine Frage, deren Motive ihm noch unklar sind, hinter der bestenfalls nur oberflächliche Neugier, vielleicht noch Schlimmeres lauert, die volle Wahrheit zu sagen. So verschanzt er sich anfangs hinter das Bekenntnis zu der Religionsgemeinschaft, der er äußerlich angehört: „Sultan, ich bin ein Jud!“ Als er dann sieht, daß Saladin von ernsteren Zweifeln bewegt ist, klärt und begründet er dieselben und führt ihn bis zu einem bewußten Skeptizismus. Endlich, als er gewiß ist, nicht bloß einen Zweifelnden, sondern auch einen Suchenden vor sich zu haben, deutet er ihm seinen eigenen positiven religiösen Standpunkt an.

So ist sein Verfahren durchaus planvoll, ebenso vorsichtig mit Rücksicht auf ihn selbst, als pädagogisch zweckmäßig im Hinblick auf den Sultan. Nicht als Bekenner oder gar als Prophet soll dieser Nathan vor uns stehen, sondern als der Weise, der mit der Erkenntnis der höchsten Lebenswahrheiten und dem Ringen nach den höchsten sittlichen Lebenszielen zugleich die vollkommenste Lebensklugheit verbindet, der, wie er die Welt kennt, auch stets nüchtern die Wirklichkeit ins Auge faßt und sich den Menschen und den Verhältnissen geschickt anzupassen weiß. Diese Weisheit war nach dem Geschmack der Zeit. So stand der Aufgeklärte der Menge gegenüber, so schied man zwischen dem Glauben der Gebildeten und der Religion des Volkes, so wollte man die Wahrheit verbreitet wissen: On ne doit dire la vérité qu' aux gens de bien!

In dem Weisen verbindet sich die Weltklugheit auch mit der werktätigen Liebe, in der die selbstlose Hingabe des eigenen Willens an den göttlichen sich bewähren soll.

In selbstüberwindender Liebe hatte Nathan damals, als sein Weib und seine sieben Söhne durch den Glaubenshaß der Christen ihm hingemordet waren, das Christenkind als ein Gnadengeschenk der Vorsicht in seine Arme genommen. Seit-

dem bindet siebenfache Liebe ihn an dieses Kind. „Schon der Gedanke, in ihm seine sieben Söhne aufs neue zu verlieren, tötet ihn." Als er von Daja hört, daß Recha in seiner Abwesenheit bei dem Brand seines Hauses beinahe mit verbrannt sei, da seufzt er auf:

Nun denn! So hätte ich keines Hauses mehr bedurft.

Wie planvoll diese Liebe die Erziehung Rechas geleitet, wie er ihre Seele zu dem ihm vorschwebenden Ideal reiner Menschlichkeit gebildet hat, werden wir unten bei ihrer Charakteristik sehen.

Die Liebe erweitert sich zur Humanität. Sie läßt ihn, den geistig alle anderen weit überragenden, lächelnd auf die Unterschiede geistiger Begabung und Bildung herabblicken, auf die die Menschen sich etwas einbilden (S. 385 unten). Sie läßt den Blick des weisen Menschenkenners auf den guten Seiten der Menschen weilen und mild und verzeihend über alles Verworrene, Eigenwillige und Trotzige in ihnen hinwegsehen; sie lehrt ihn auch in der rauhen und bitteren Schale den versteckten edlen Kern entdecken und herauslösen. Daraus erwächst ihm der ruhige, gelegentlich durch scharfen Witz blitzartig durchleuchtete Humor, den er namentlich dem Derwisch gegenüber spielen läßt (S. 430). Mit guter Laune schickt er sich in die religiösen Vorurteile Dajas, da er ihre mütterliche Liebe zu Recha kennt; gegen die Gewissensbisse der Christin ruft seine Freigebigkeit siegreich die natürlichen Schwächen des Weibes in ihr auf. Dagegen fühlt er bei der anderen „frommen Einfalt", dem Klosterbruder, der für den raschen Sinn des Tempelherrn eben nur „die gute Haut" ist, sofort den einem Stück seines eigenen Wesens eng verwandten Grundzug heraus; ihm, nur ihm, enthüllt er das tiefste Geheimnis seiner Brust, denn nur bei ihm ist er sicher, volles Verständnis für die schwersten Kämpfe des gottergebenen Menschen zu finden. Wie versteht er endlich, in dem Tempelherrn und dem Sultan rasch die Geistesgenossen zu erkennen, sie so zu lenken, daß sie ihm das Beste ihres Wesens erschließen, und sie sich zu Freunden zu werben!

Seine Wohltätigkeit ist der Saladins gleich. Auch er gibt

> Wenn schon nicht ganz so viel, doch ganz so gern,
> Doch ganz so sonder Ansehn. Jud' und Christ
> Und Muselmann und Parsi, alles ist
> Ihm eins. (II, 2).

Aber er ist im Gegensatz zu jenem auch im Wohltun der Weise. Er weiß, daß die Selbstlosigkeit nutzlos ist ohne eine richtig verstandene Selbstsucht, daß die opferwilligste Freigebigkeit nur geübt werden kann auf Grund der größten Erwerbsfähigkeit und Sparsamkeit. Lessing hat sich die Aufgabe dadurch bequem gemacht, daß er seinen Helden sogleich als den „reichen Nathan" einführt. Von weitausgedehnten Handelsreisen kehrt er eben heim, „die ganze Stadt erschallt, was er für Kostbarkeiten, was für Schätze er mitgebracht". Als „königlichen Kaufmann" schildert ihn bewundernd Sittah:

> Sein Saumtier treibt auf allen Straßen, zieht
> Durch alle Wüsten; seine Schiffe liegen
> In allen Häfen (II, 3).

Ja der Dichter führt uns die unermeßliche Fülle seiner Schätze sogar sichtbar vor Augen. „Nun wahrlich! das hat noch kein Ende. Ist des Dings noch viel zurück?" ruft der Sultan staunend aus, als Beutel über Beutel in seinen Palast getragen „und auf dem Boden nebeneinander gestellt werden"; aber: „Wohl noch die Hälfte!" schallt es zurück. (Vgl. dazu S. 347 oben.)

Wir haben gesehen, wie das Drama der Aufklärung, von Lillos Kaufmann von London an bis zu den französischen Rührstücken, es liebte, Tugend und Weisheit im engsten Bunde mit dem Reichtum darzustellen. Die ethischen und ästhetischen Bedenken, die diese Verknüpfung gleichzeitig hervorrufen muß, regen sich auch dem Nathan gegenüber. Indem der Dichter sein Ideal einerseits mitten in die Welt der Tatsachen stellt, das Handeln des Helden von realen Voraussetzungen abhängig macht, anderseits ihm aber doch alle materiellen Schwierigkeiten und Kämpfe erspart, ruft er eine im Grunde wohlfeile und nicht ungefährliche Rührung und Bewunderung hervor.

Lessing hat dieses Bedenken wesentlich abgeschwächt durch die Entsagungsfähigkeit Nathans. Aus der Ergebenheit in Gott entspringt die Ergebung in alles, was „die Vorsicht" über ihn verhängen will. Selbst wenn sie das Liebste von ihm fordert: „ob der Gedanke ihn schon tötet", er spricht demütig: „Ich gehorche." (Vergl. S. 392 fg.) Aus dieser Ergebung fließt dann jene Gelassenheit, die er — ähnlich wie der Klosterbruder (S. 425) — in allen Lebenslagen bewahrt. Unlöslich verbindet sich auch mit ihr die besonnene Weisheit. Mit Gleichmut vernimmt er den Befehl des Sultans, sofort vor ihm zu erscheinen, obwohl die vorangegangenen Andeutungen des Derwisches Argwohn und Sorge in ihm wachrufen konnten; im Gegensatz zu Dajas Angst und Verwirrung sucht er sich ruhig diesen Befehl aus den einfachsten und nächstliegenden Gründen zu erklären. Bei der Probe freilich, die der Dichter gleich zu Anfang des Dramas seinen Weisen von seiner unerschütterlichen Gelassenheit und Bedachtsamkeit ablegen läßt, hat er die Rechte der natürlichen Empfindung arg verkannt. Man vergegenwärtige sich einmal die Situation! Nathan kehrt eben von langer Reise zurück, unterwegs hat er erfahren, daß sein Haus vor kurzem durch einen Brand beinahe zerstört wäre. Die erste Frage eines Vaters müßte hier seinem Kinde gelten, zu ihm müßte er, wenn es ihm nicht entgegenkommt, ungeduldig eilen, um sich von seinem Ergehen zu überzeugen. Und Nathan? Ruhig läßt er sich am Eingang nieder, um der Schaffnerin, deren Aufregung ihn befremden sollte, umständlich die Gründe seiner verspäteten Heimkehr auseinanderzusetzen. Als diese dann den Brand erwähnt, erwidert er gefaßt:

> So hab' ich schon vernommen. Gebe Gott,
> Daß ich nur alles schon vernommen habe!

Auch die weitere Mitteilung, daß sein „Haus leicht von Grund aus abgebrannt wäre", vermag ihn nicht aufzuregen: „dann hätten wir ein neues uns gebaut und ein bequemeres." Es bedarf erst eines direkten Hinweises auf die Lebensgefahr, in der Recha geschwebt hat, um ihn aus seiner wunderbaren Ge-

lassenheit aufzuschrecken. Aber ein einziges Wort Dajas, das ihn der Rettung seiner Tochter versichert, genügt, ihm seine volle Ruhe wieder zurückzugeben. Er hält es jetzt für nötiger, die Gewissensbedenken jener durch die behagliche Aufzählung aller der Schätze, die er ihr mitgebracht hat, zu beschwichtigen, als sich sofort genauer nach dem Schicksal dieser zu erkundigen! Endlich fällt es ihm doch auf, daß Recha nicht erscheint. Indessen es scheint ihm zweckmäßiger, zunächst Daja lang und breit von dem Vorgefallenen berichten, den Seelenzustand seiner Tochter schildern zu lassen, um den bedenklichen Fall sich erst klar zurecht zu legen:

Ich überdenke mir, (!)
Was das für einen Geist, wie Rechas, wohl
Für Eindruck machen muß. Sich so verschmäht
Von dem zu finden, den man hochzuschätzen
Sich so gezwungen fühlt; so weggestoßen
Und doch so angezogen werden! — Traun,
Da müssen Herz und Kopf sich lange zanken,
Ob Menschenhaß, ob Schwermut siegen soll.
Oft siegt auch keines, und die Phantasie,
Die in den Streit sich mengt, macht Schwärmer,
Bei welchen bald den Kopf das Herz, und bald
Das Herz den Kopf muß spielen. — Schlimmer Tausch! —
Das letztere, verkenn' ich Recha nicht,
Ist Rechas Fall; sie schwärmt.

Ein Psychiater könnte nicht unbefangener und sachverständiger die Prognose stellen!*)

In dem Bild des Greises, der zum Ziel des Lebens gelangt ist und vor dessen rückwärtsgewandtem Blick die wirre Bahn nun klar enfaltet liegt, vollendet sich das Ideal des Weisen.

2.

Bewundernd erkennt der Tempelherr (V, 3) in Recha Nathans „Geschöpf"; er ist ihm

Der Künstler . . . der in dem hingeworfnen Blocke
Die göttliche Gestalt sich dachte, die
Er darstellt.

*) Die Hauptschuld an dieser zum Teil fast unbegreiflichen Verzeichnung trägt wohl die etwas schulmäßige Technik der Exposition, der sich der nicht lebendig genug geschaute Charakter Nathans anpassen mußte. (Vergl. S. 469.)

Freilich dieser Charakter, der ein Kunstwerk sein soll, ist leider auch durch und durch künstlich gebildet. Lessing wollte zeigen, wie unter des weisen Erziehers Hand die Menschennatur in ihrer vollen Reinheit und Schönheit sich entfaltet, und — er hat zu diesem Zwecke Voraussetzungen geschaffen, die kaum minder eine Ausnahme bilden, als die in Rousseaus Emil, ja zum Teil auch den sonstigen Voraussetzungen des Dramas seltsam widerstreiten.

Wie Rousseaus Emil von seinem Hofmeister ist Recha von Nathan künstlich isoliert. Auch sie ist aufgewachsen, losgelöst von jedem geistigen (und, wie es scheint, auch von jedem äußeren) Zusammenhang mit den sozialen und religiösen Verhältnissen ihrer Umgebung. Zwischen ihr und den jüdischen Kreisen, denen sie doch als seine angebliche Tochter zunächst angehört, scheint ihr Vater eine Art unsichtbarer Mauer aufgeführt zu haben. Nur auf ihn ist sie von früh auf angewiesen gewesen. Außerdem allerdings noch auf ihre christliche Duenna. Weshalb er ihr gerade eine Christin zur Pflegerin ausgesucht hat und noch dazu eine so beschränkte, so glaubenseifrige Christin — niemand vermag es zu sagen. Die mütterliche Liebe, die Recha ihr nachrühmt, erklärt es doch nicht. Freilich, man denke sich neben ihr nur einmal eine jüdische Amme, und die Erziehung, die sie erhalten haben soll, wird erst recht undenkbar. Die christliche Amme mochte immerhin im Hause des Juden mit ihren religiösen Anschauungen noch mehr zurückhalten; sie blieb Recha gegenüber immer eine Fremde, und ihre störenden Einflüsse zu bekämpfen mochte dem weisen Erzieher leichter erscheinen.

Wie die Weisheit Nathans Recha von der Einwirkung ihrer Umgebung fern hielt, so hat seine Liebe sie vor jeder Berührung mit der rauhen Welt sorgsam bewahrt. Sie ist wie eine kleine Prinzessin aufgewachsen; keine Sorge, keine Not ist an sie herangetreten. Ihre Amme hat, wie es scheint, ihr jeden Wunsch erfüllt, und ihres Vaters Reichtum überschüttet sie, wie wir sehen (I, 1. IV, 6), verschwenderisch mit den kostbarsten Geschenken.

Wie Rousseaus Emil, der in seinem zwölften Jahre kaum wissen soll, was ein Buch ist, ist auch ihr die abstrakte Bildung, die nur die Natur verfälscht, erspart geblieben. Ihr Vater liebt

> Die kalte Buchgelehrsamkeit, die sich
> Mit toten Zeichen ins Gehirn nur drückt,
> Zu wenig. (V 6).

„Bücher wird ihr wahrlich schwer zu lesen", ja „sie kann kaum lesen — ein wenig ihres Vaters Hand". Nicht auf die Bereicherung des Wissens, sondern auf die Entwicklung des Denkens war seine Unterweisung gerichtet, und er hat sie — ganz wie Rousseau will — stets an bestimmte äußere Anlässe angeknüpft. Was Recha weiß,

> Weiß sie allein aus seinem Munde
> Und könnte bei dem meisten . . . noch sagen,
> Wie? wo? warum? er sie's gelehrt.

Durch Sittah zollt Lessing dieser Methode von der Bühne her seine Anerkennung:

> So hängt sich freilich alles besser an. So lernt
> Mit eins die ganze Seele.

Wie Emil wird auch Recha bloß zur natürlichen Religion geführt.*) Nathan hat (IV, 2),

> Das Mädchen nicht sowohl in seinem als
> Vielmehr in keinem Glauben auferzogen
> Und sie von Gott nicht mehr, nicht weniger
> Gelehrt, als der Vernunft genügt.

Und wie die religiöse Aufklärung überhaupt zu einer „praktischen Religion" hindrängte, so sehen wir Nathan seiner Recha nachdrücklich einprägen: „wie viel andächtig schwärmen leichter als gut handeln ist."

Im Szenar (zu V, 1) hatte Lessing sie charakterisiert als „ein unschuldiges Mädchen ohne alle geoffenbarte Religion,

---

*) Auch Reimarus hatte sowohl in seinem Hauptwerke (oben S. 2) wie in dem Fragment „Von Verschreiung der Vernunft auf den Kanzeln" den Jugendunterricht mit „der vernünftigen Einsicht der Religion" beginnen wollen. Damals als Lessing dies Fragment veröffentlichte (1777), hatte er nicht bloß erkannt, daß „der Übergang von bloßen Vernunftwahrheiten zu geoffenbarten äußerst mißlich" sein werde, sondern auch die Frage offen gelassen, ob die alte Methode „in Lehrbüchern für Kinder und gemeine Leute nicht bequemer und nützlicher sei."

wovon sie kaum die (sic) Namen kennt, aber voll Gefühl des Guten und Furcht vor Gott." Im Drama ist er viel weiter gegangen. Hier zeigt sich seine Recha bereits merkwürdig vertraut mit der Kritik, die die Aufklärung an den positiven Religionen übte. Schon die „tröstende Lehre", die sie von ihrem Vater empfangen hat

Daß Ergebenheit
In Gott von unserm Wähnen über Gott
So ganz und gar nicht abhängt,

beweist, daß er sich auf den einfachen Unterricht in der natürlichen Religion nicht beschränkt hat. Sie führt die herkömmlichen Argumente, die schon Voltaire seiner Zaïre lieh (oben S. 352), gegen die ausschließliche Verbindlichkeit einer Religion ins Feld:

Wem eignet Gott? was ist das für ein Gott,
Der einem Menschen eignet? der für sich
Muß kämpfen lassen? — Und wie weiß
Man denn, für welchen Erdkloß man geboren,
Wenn man's für den nicht ist, auf welchem man
Geboren?

Stolz darauf, daß ihr Vater „den Samen der Vernunft so rein in ihre Seele streute", sieht sie in den sinnlichen Gottesvorstellungen Dajas „Unkraut oder Blumen", und mit kühler Ironie bekennt sie:

Ich selber fühle meinen Boden, wenn
Sie noch so schön ihn kleiden, so entkräftet,
So ausgezehrt durch deine Blumen; fühle
In ihrem Dufte, sauersüßem Dufte,
Mich so betäubt, so schwindelnd! Dein Gehirn
Ist dessen mehr gewohnt. Ich tadle drum
Die stärkern Nerven nicht, die ihn vertragen!

Ähnlich wie Sittah über den Stifter des Christentums urteilt sie über die Glaubenshelden dieser Religion. Das Menschlich-Große an ihnen, ihre Taten und Leiden, erkennt sie mit Bewunderung und Rührung an; ihr Glaube selbst „schien ihr freilich das Heldenmäßigste an ihnen nie". Das ganze Bewußtsein aber ihrer geistigen Überlegenheit über die religiöse Beschränktheit spricht aus der Charakteristik ihrer Daja vor Sittah.

„Ach die arme Frau ist eine Christin" u. s. w. und aus der nachsichtigen psychologischen Erklärung ihres Bekehrungseifers (V, 6).

Nicht minder aufgeklärt denkt sie über die jüdische Offenbarungsgeschichte. Als der Tempelherr erwähnt, daß er auf dem Sinai gewesen sei und die Frage berührt, ob's wahr,

> Daß noch daselbst der Ort zu sehen, wo Moses
> Vor Gott gestanden,

da wehrt sie lächelnd ab: „Davon ist mir zur G'nüge schon bekannt". Wir lassen es uns gern gefallen, daß sie die Abweisung aus ihrer reineren Gotteserkenntnis ernst, fast feierlich begründet: „Wo er stand, stand er vor Gott." Aber ganz unleidlich berührt die kokette Naivität, mit der sie in „ihrer Einfalt" „von diesem heiligen Berg aller Berge" nur wissen will, ob

> Es bei weitem nicht so mühsam sei,
> Auf diesen Berg hinauf zu steigen, als
> Herab. — Denn seht, so viel ich Berge noch
> Gestiegen bin, war's just das Gegenteil.*)

Und wir sollen dem Tempelherrn nachfühlen, der sie nur immer weiter so will reden hören!

Ihre frühreife Weisheit wird wohl erklärlicher, aber sicherlich nicht anmutiger dadurch, daß sie fast überall als eine angelernte sich zu erkennen gibt, daß Recha sowohl Daja wie Sittah gegenüber auf Nathans Autorität sich beruft, am liebsten mit einem „Sagt mein Vater" seine eigenen Worte anführt. — Nur die vollständige Abgeschlossenheit ferner, in der Recha aufgewachsen ist, macht es denkbar, daß sie mit ihren aufgeklärten Anschauungen

---

*) Die Frage Rechas muß dem Leser höchst wunderlich erscheinen. Sie sollte damit spöttisch auf eine sagenhafte Ausschmückung der ganz natürlichen Beschaffenheit des Berges anspielen, die Lessing in Breuning von Buchenbachs Orientalischer Reyß (1612) so beschrieben fand: „Des andern Tags stiegen wir von diesem heyligen Berge, zwar nit den vorigen Weg, sondern nach dem Kloster der 40 Brüder oder Märtyrer gegen Nidergang hinab, und sein dieses Orts keine Staffelen, derhalben es auch desto mühseliger und beschwerlicher hinab zu kommen". (Vorberger in Zachers Zeitschrift VI, 328.)

als die Tochter des Juden Nathan von außen und von innen unangefochten dahinlebt; sonst müßte der Widerspruch zwischen der eigenen Überzeugung und dem Glauben und Kultus ihrer Umgebung doch irgendwie auf ihrer jungen Seele lasten. Freilich, ist jene Abgeschlossenheit selbst denkbar?

Aus einer solchen Erziehung soll nun jenes Mädchenideal hervorgegangen sein, das das Entzücken aller im Drama ist. Es ist eng verwandt mit dem Ideal der schönen Seele, das damals wesentlich unter dem Einfluß von Rousseaus Heloïse sich zu entwickeln begonnen hatte und zuletzt durch Schiller philosophisch vertieft und abgeklärt wurde. Die reinste Bildung des Geistes und Herzens ist, wie sie in vollkommener Harmonie mit der Natur erfolgte, selbst wieder zur Natur geworden und wirkt unbewußt in der untrüglichen Feinheit und Sicherheit des sittlichen Empfindens. Nathan weiß, daß er seine Recha ruhig diesem Empfinden folgen lassen kann:

> Was auch in deinem Innern vorgeht, ist
> Natur und Unschuld. Laß es keine Sorge
> Dir machen! Mir, mir macht es keine (II, 4).

Zu der reinsten, zartesten, selbstlosesten Liebe hat sich dies ihr Wesen entfaltet. Mit der innigsten Hingebung hängt sie an ihrem Vater; mit rührender kindlicher Zärtlichkeit schmiegt sie sich an Sittah; schwärmerische Dankbarkeit, die aber doch frei ist von jeder sinnlichen Neigung, hegt sie für ihren Lebensretter; dankbare Liebe bewahrt sie selbst ihrer „guten bösen Daja.“

Um die Naivität Rechas dramatisch darzustellen, schlug Lessing einen an sich ganz richtigen Weg ein, irrte aber doch, indem er ihm in alle Krümmen folgen wollte, mehrfach weit vom Ziele ab. Wie ein Kind lebt seine Recha im Augenblick — aber ohne doch je sich selbst zu verlieren. Ihr Sinn steht noch allen Eindrücken offen, mit der lebendigsten Empfänglichkeit nimmt sie sie in sich auf, mit voller Unmittelbarkeit drängt die innere Bewegung zum Ausdruck. So ergibt sich ein rascher, mitunter auch jäher Wechsel der Stimmungen. Aber stets soll sie dabei rührend und liebenswürdig bleiben, stets das innere Gleichgewicht bald wieder finden.

Nur zu Anfang scheint es, als ob dieses Gleichgewicht zerstört sei. Ihr ganzes Wesen ist durch das, was sie erlebt hat, bis in seine Wurzeln erschüttert, ihr Geist getrübt. Aber die krankhafte Erregung weicht doch schnell dem ruhig-klaren Zuspruch ihres Vaters. — Wir sehen sie dann wieder in fiebernder Erwartung dem Erscheinen des Tempelherrn entgegensehen (II, 4. 8. III, 1). Aber eine kurze Selbstbesinnung genügt, um ihr die innere Sammlung wiederzugeben, sodaß sie mit voller Klarheit die törichten Hoffnungen, die Dajas Bekehrungseifer an die Zusammenkunft knüpft, zerstören und zeigen kann, wie fest sie auf ihrem religiösen Standpunkt steht. — Aus dieser Ruhe reißt sie der Eintritt des Tempelherrn. Überwältigt von dem Sturm sich widerstreitender Empfindungen wirft sie sich ihm zu Füßen: mit demütiger Dankbarkeit kämpft in ihr der tief verwundete Stolz des Weibes und leiht ihr die herbsten, ihn und sich selbst nicht schonenden Worte. Aber da sie seine Fassungslosigkeit bemerkt, hat sie im nächsten Augenblicke ihre Fassung wiedergewonnen, und sie vermag mit ihm heiter, ja neckisch zu plaudern und mit überlegenem Witz ihn ins Gespräch zu ziehen. — Die Enthüllungen Dajas in den Ruinen der christlichen Kirche, ihre ergreifenden Beschwörungen scheint sie in dem Gespräch mit Sittah (V, 6) zunächst völlig vergessen zu haben. Anfangs noch schüchtern zurückhaltend, wird sie rasch zutraulich; harmlos und offen plaudert sie mit der Prinzessin, kindlich beruft sie sich bei ihren Behauptungen stets auf ihres Vaters Worte — bis dann mit einem Male ein bewundernder Ausruf Sittahs über diesen Vater genügt, um den Gedanken an den ihr drohenden Verlust desselben mit voller Stärke in ihr wachzurufen. Und nun „ist sie von sich“; in unbändigem Schmerz, der ihre Beschützerin beängstigt, stürzt sie flehend vor ihr nieder. Indessen deren ruhige Festigkeit gibt auch ihr schnell die Besonnenheit wieder. Sie vermag jetzt zuerst die Motive Dajas sich sehr verständig psychologisch zurechtzulegen und, indem sie sie erklärt, auch zu entschuldigen, sodann (welche seltsam logische Anordnung!) ihr Handeln klar, zusammenhängend und anschaulich zu erzählen.

Freilich am Schluß dieser Erzählung bemächtigt sich ihrer die Erregung aufs neue, abermals (zum dritten Mal im Drama!) sinkt sie auf ihre Knie und verharrt in dieser Stellung bei Saladins Eintritt, um ihn pathetisch zu beschwören, ihr „den Vater zu lassen." Seine milden, gütigen Worte richten sie wieder auf, und als dann ihr Vater erscheint, weiß sie sich in seiner Liebe vor allem, was sie treffen kann, geborgen. So mögen wir es verstehen, daß sie die überraschenden Enthüllungen der letzten Szene still, fast wortlos an sich vorüber gehen läßt.

Unschwer erkennt man in Rechas dramatischem Spiel die Grundlinien der Zeichnung Emilias wieder. Wie diese ist auch sie „ihrer ersten Eindrücke nie mächtig, aber nach der geringsten Überlegung sich in alles findend, auf alles gefaßt". Freilich, abgesehen davon, daß ihr der schwere tragische Konflikt erspart bleibt, ist ihr Wesen kindlicher auf der einen, klarer auf der anderen Seite. Aber der Gesamteindruck ist doch schließlich ein ganz ähnlicher: nicht sowohl der eines naiven, als der eines nervösen Mädchens! Soviel dankbare Momente auch ihr Auftreten der Schauspielerin bietet, die ganze Anlage des Charakters ist doch zu abstrakt, die inneren Widersprüche sind zu groß, als daß es auch der vollkommensten Darstellung gelänge, die Rolle zu wirklich überzeugendem Leben zu erwecken. Besonders das Naive mit dem Reflektierten zu vereinigen, kann keiner Kunst gelingen; daher hatte schon Schiller in seiner Theaterbearbeitung des Nathan alle jene Stellen voll altkluger Weisheit gestrichen.

Zehntes Kapitel.

Die Komposition des Dramas.

Ich kann mich hier auf eine Betrachtung der äußeren Form des Dramas beschränken. Der eigentümliche, von der Idee der Vorsehung beherrschte Pragmatismus der Handlung ist S. 398 bis 403 eingehend erörtert. Auch von einer psychologischen Analyse des Spiels der Personen, die namentlich in der

Emilia größere Schwierigkeiten bot, kann ich im Ganzen hier absehen. Die über ihren Anteil an der Handlung hinausragende typische Bedeutung nötigte zu einer selbständigen Würdigung. Sie stehen ferner im wesentlichen fest; nur der Tempelherr zeigt eine innere Entwicklung, aber diese ist sehr einfach und durchsichtig und schon S. 431 fg. erläutert.

I. Die Einheit des Dramas.

In der Emilia Galotti hatte Lessing nur schüchtern die Freiheiten des englischen bürgerlichen Dramas angewandt. Er hatte nur dreimal und zwar nur zwischen den ersten Akten die Szene gewechselt, innerhalb der Akte dagegen die künstlichen Mittel der klassizistischen Technik nicht gescheut, um die Einheit des Schauplatzes festzuhalten (vergl. z. B. Seite 252). Seitdem hatte die durch Goethes Götz hervorgerufene Bewegung der Shakespeareschen Komposition in Deutschland die Bahn gebrochen. So hat auch Lessing in Nathan nicht bloß die Handlung, entsprechend den drei Religionskreisen, die sie umfaßt, auf drei große Schauplätze — das Haus des Juden, das christliche Kloster und den Hof des muhammedanischen Fürsten — verteilt, sondern diese selbst wieder in mehrere kleine Bühnenbilder zerlegt. Geschickt hat er die beiden ersteren zu einer großen einheitlichen Szenerie verbunden, indem er zwischen ihnen den von Palmen umstandenen Platz annahm, wo der Tempelherr auf und ab wandelt und von dem Klosterbruder auf der einen, von Daja und Nathan auf der anderen Seite angesprochen wird. Er ging dabei wohl aus von dem neutralen Schauplatz der Straße, auf dem in der Komödie die Bewohner der gegenüberliegenden Häuser sich zu begegnen pflegten, hat aber jene Szenerie zu einer, fast zu einem kleinen Panorama sich zusammenschließenden Gruppe von Bildern erweitert. Er führt uns aus dem Inneren von Nathans Haus (III, 1) durch „die offene Flur", die den Blick auf die Palmen gestattet (I, 1, 110. IV, 6), hinaus auf den Vorplatz, „wo es an die Palmen stößt" (II, 4, V, 3), dann „unter die Palmen

in die Nähe des Klosters" (III, 8; I, 5?) und endlich in „die Kreuzgänge des Klosters" (IV, 1). Noch verschwenderischer schaltet er mit dem Raum in Saladins Palaste. Er verlangt zwei Zimmer Saladins (II, 1; IV, 3), einen Audienzsaal (III, 4) und ein Zimmer in Sittahs Harem (V, 6), obwohl für die Handlung allenfalls der übliche Saal genügt hätte und die verschiedenen Dekorationen auch für die Stimmung der Szene ohne wesentliche Bedeutung sind (kaum der Audienzsaal für die Erzählung Nathans). So haben wir im ganzen neun, zum Teil nur halb sich verschiebende Dekorationen. In Akt I und II finden je zwei, in III bis V je drei Verwandlungen statt.

Die Handlung des Dramas ist, wie die Entstehungsgeschichte (S. 326. 336) zeigte, aus zwei Handlungen zusammengeschweißt. Die Novelle des Boccaccio von dem Juden Melchisedech und Saladin kontaminierte Lessing — er kannte dies Verfahren namentlich von der römischen Komödie her — mit einer rührenden Familiengeschichte im Geschmack der Comédie larmoyante. Die Einheit der Handlung erreichte er nicht ohne Gewaltsamkeit dadurch, daß er die erstere der letzteren vollständig ein- und unterordnete: die „sehr interessante Episode" (S. 323) wurde — rein dramatisch betrachtet — zur Haupthandlung, die Szene zwischen Saladin und dem Sultan zu einem bloßen Moment in der Verkettung der Begebenheiten, die zur Wiedervereinigung der zersprengten Familie führt, herabgedrückt. Lessing hat, um die Verbindung zwischen beiden Handlungen herzustellen, die beiden Personen der Novelle in enge Beziehungen zu jener Familie gesetzt, denen man aber doch die nachträgliche Erfindung anmerkt, denn ihnen haftet etwas Unorganisches an: Saladin ist zum Onkel, Nathan zum Pflegevater gemacht! Anderseits hat er auch der Familiengeschichte, wie wir sahen (S. 401), eine tiefere symbolische Bedeutung geliehen und so mit der Ringgeschichte auch innerlich unter die Einheit der Idee zusammenzufassen gesucht. Trotzdem ist es ihm entschieden nicht gelungen, die Doppelhandlung ganz zu verschmelzen. Der ursprüngliche Kern der ganzen Anlage, die

Ringerzählung, hebt sich nicht bloß in der Mitte des Dramas als ein Höhepunkt hervor, der zu der rein dramatischen Bedeutung der Szene eigentlich in keinem Verhältnis steht, auch die beiden vorhergehenden Akte dienen wesentlich nur der Vorbereitung auf diese Szene, die Familiengeschichte tritt dementsprechend hier noch vollständig zurück, nur einige dunkle Andeutungen weisen leise den Leser — der Zuschauer beachtet sie kaum — darauf hin. Umgekehrt nimmt sie von der Mitte des Dramas an das Interesse fast ausschließlich in Anspruch. So wird jener Höhepunkt zugleich zu einem Scheitelpunkt, und das Drama zerfällt trotz der äußerlich festgehaltenen Einheit doch in zwei ziemlich scharf geschiedene Hälften.

Daß wir uns des Risses, der durch die Handlung hindurchgeht, nicht stärker bewußt werden, hat Lessing vor allem durch die außerordentlich straffe pragmatische und chronologische Verknüpfung der Szenen erreicht. Der Gang des Dramas verweilt wohl mitunter in Retardationen, verliert sich aber nie in Episoden; entbehrlich ist höchstens die Einleitung zu Akt V. In ununterbrochener Folge vollzieht sich der Verlauf der Begebenheiten an einem Tage. Überall hat der Dichter durch kleine Verzahnungen, die teils vorwärts, teils rückwärts weisen, dafür gesorgt, daß dem Leser dies festgeschlossene Gefüge der Szenengruppen deutlich werde.

Der erste Akt beginnt, wie gewöhnlich, am Morgen. Gleich in der 1. Szene muß es Daja andeuten:

Diesen Morgen lag
Sie lange mit verschlossnem Aug' und war
Wie tot. Schnell fuhr sie auf und rief: Horch! horch!
Da kommen die Kamele meines Vaters!
— — — Ich zur Pfort' hinaus!
Und sieh: da kommt Ihr wahrlich!

Am Schluß (Sz. 4) sehen wir mit den Augen der handelnden Personen den Tempelherrn, der in der nächsten Szenengruppe (5. 6) auftreten soll, außerhalb der Bühne bereits erscheinen. Ja, indem Daja, die in Szene 6 ihn ansprechen soll, hier ihm entgegengeschickt wird, ist Sz. 5 aufs festeste zwischen

4 und 6 verklammert. Ähnlich wird am Ende des Aktes dadurch, daß Daja mit den Worten: „Und doch muß ich die Spur des Tieres nicht verlieren", „dem Tempelherrn von weitem nachgeht," schon hier die zweite Hälfte des nächsten Aktes angeknüpft.

Die Szenen im Palaste Saladins (1—3), die den zweiten Akt eröffnen, setzen zunächst ohne Beziehung zu dem Vorhergehenden ein. Indessen schon am Schluß von Sz. 1 wird der Zuschauer durch Saladins Klage über die Geldnot und seine ungeduldige Erwartung Al Hafis an I, 3 erinnert; dann hört er in Sz. 2 von Sittah, daß Nathans Heimkehr die ganze Stadt beschäftigt. Die genauere zeitliche Bestimmung für diese erste Hälfte des Aktes wird dann sofort in der zweiten (Sz. 4—9) nachgeholt. Gleich die ersten Worte:

R. Ihr habt Euch sehr verweilt, mein Vater. Er
Wird kaum noch mehr zu treffen sein.
N. Wenn hier, hier untern Palmen schon nicht mehr,
Doch anderwärts. Sei jetzt nur ruhig! — Sieh!
Kommt dort nicht Daja auf uns zu?
R. Sie wird ihn ganz gewiß verloren haben. — — —
D. Noch wandelt er hier untern Palmen.

prägen uns nachdrücklich ein, daß seit dem Schluß von Akt I nur gerade soviel Zeit verstrichen ist, um Raum für die Zwischenhandlung zu lassen. Eine weitere Verbindung mit den vorhergehenden Szenen enthält dann Al Hafis Bericht über die Vorgänge im Palaste Saladins:

Denkt nur Nathan, was
Mir eben jetzt mit ihm begegnet.
Da komm' ich zu ihm, eben daß er Schach
Gespielt mit seiner Schwester u. s. w.

und Nathans Ladung zum Sultan.

Ebenso sind die drei Szenengruppen des dritten Aktes fest unter sich und mit dem vorigen Akte verbunden. Die ungeduldige Frage Rechas am Anfang:

Wie, Daja, drückte sich mein Vater aus?
„Ich dürf' ihn jeden Augenblick erwarten?"
— — — Wie viel Augenblicke
Sind aber schon vorbei!

bezieht sich unmittelbar auf Nathans Verheißung a. E. von II, 8; und alsbald tritt auch der Tempelherr ein, den wir II, 7 verließen. — Ähnlich wie a. A. von II, 4—9 wird dann zu Beginn der nächsten Szenenreihe durch die verdrießliche Äußerung des Sultans:

> Hier bringt den Juden her, sobald er kommt!
> Er scheint sich eben nicht zu übereilen,

angedeutet, daß seit seiner Sendung zu Nathan (II, 6) nur soviel Zeit vergangen ist, als für den Einschub der Zwischenhandlung (III, 1—3) genügt. — Endlich im letzten Teil des Aktes (Sz. 8—10) finden wir den Tempelherrn, der in Sz. 3 das Haus Nathans verließ, um ihn am Kloster zu treffen, noch dort seiner wartend. Die Worte, mit denen sich beide in Sz. 9 begrüßen:

> T. Ihr habt
> Sehr lang' Euch bei dem Sultan aufgehalten.
> N. So lange nun wohl nicht. Ich ward im Hingehn
> Zu viel verweilt,

dienen zur Kontrolle des Zeitverlaufs.

Offenbar gleich nach der ihm am Schluß des vorigen Aktes von Daja gemachten Enthüllung ist der Tempelherr am Anfang des vierten Aktes (Sz. 1. 2) in das Kloster eingetreten. Nathan hatte ihm III, 9 gemeldet, daß der Sultan „ungesäumt ihn sprechen wolle". Mit Bezug auf diesen Befehl bricht er jetzt das Gespräch mit dem Patriarchen ab:

> Schade, daß ich nicht
> Den trefflichen Sermon mit beſſrer Muße
> Genießen kann! Ich bin zum Saladin
> Gerufen.

In Sz. 3—5 treffen wir ihn alsbald beim Sultan. Der Befehl, den Sittah am Schluß dieser Szenen von ihrem Bruder auswirkt, Recha „gleich zu sich zu holen", wird am Schluß des letzten Teils (Sz. 6—8) vollzogen; unmittelbar vorher hat auch der Klosterbruder den ihm a. E. von Sz. 2 vom Patriarchen erteilten Auftrag bei Nathan ausgeführt.

In den Eröffnungsszenen des fünften Aktes (1. 2) wird dadurch auf die Ereignisse dieses Tages Bezug genommen, daß

jetzt erst der Derwisch, der a. E. von Akt II fliehen wollte, von Saladin vermißt wird, daß sogar noch die Geldbeutel Nathans, die IV, 3 hereingetragen wurden, an den Wänden stehen. Durch diesen für die Handlung ziemlich müßigen Einschub ist die Zwischenzeit ausgefüllt, während der der Klosterbruder, nachdem er Nathan IV, 7 verlassen hat, das Brevier holen muß. In der nächsten Szenengruppe (3—5) hat er es eben Nathan überbracht. Kurz vorher ist auch der Tempelherr erschienen, dem IV, 4 vom Sultan befohlen war, diesen aufzusuchen und zu ihm zu bringen; beide machen sich alsbald auf den Weg. Endlich in Sz. 6—8 ist Recha, die am Ende von Akt IV zu Sittah gerufen wurde, offenbar erst seit kurzem bei ihr: sie ist noch schüchtern und beginnt erst allmählich aufzutauen; in der Schlußszene treten Nathan und der Tempelherr ein.

So reiht sich eine Szenengruppe an die andere ohne irgend eine Pause. Heute, wo die Verwandlungen bei niedergelassenem Zwischenvorhang vor sich gehen, so daß kaum ein wesentlicher Unterschied zwischen ihnen und den meisten Aktschlüssen dem Zuschauer sich aufdrängt, würde das Stück, falls es sich in der ursprünglichen Komposition spielen ließe, in eine einfache Folge von 13 Bühnenbildern sich auflösen; sein Gang würde mehr episch als dramatisch wirken. Lessing dagegen, der eine Bühne vor Augen hatte, wo die Verwandlungen bei offener Szene vorgenommen zu werden pflegten, dachte sich von Anfang an die Handlung in den einzelnen Akten in klarer dramatischer Gliederung und Steigerung aufgebaut und konnte hoffen, daß diese Anlage durch das Fallen des Vorhangs und die größere Pause nach den Akten auch dem Zuschauer zum Bewußtsein kommen werde.

II. Der Aufbau der Akte.

Der erste Akt

dient ausschließlich der Exposition. Die jüngsten Ereignisse, an die die Handlung anknüpft, werden berichtet; fast alle Personen des Dramas ziehen an uns vorüber, nur die Vertreter der weltlichen und geistlichen Macht, Saladin und der Patriarch,

bleiben noch im Hintergrunde, aber auch auf sie fällt bereits ein deutliches Licht. Und über die unmittelbaren Voraussetzungen des Dramas hinaus blicken wir in die großen Gegensätze von Aufklärung und Fanatismus. Aber so mannigfach die Beziehungen sind, die sich daraus ergeben, keine einzige führt zu einer dramatischen Verwicklung. Ja, wenn man das Resultat des Aktes überschlägt, so sieht man mit Überraschung, daß die Fäden, die sich verschlingen zu sollen schienen, wieder gelöst sind und die Personen sich ferner stehen als zu Anfang. So besteht die ganze Handlung nur darin, daß fortwährend Anknüpfungsversuche gemacht werden und mißglücken. Lessing hat damit auf die Komposition des I. Aktes der Minna von Barnhelm zurückgegriffen (vergl. S. 148). Indem er die fortwährende Erwartung erst leise spannte, dann wieder enttäuschte, hat er die ruhige Situationsmalerei Diderots durch die Technik der Komödie zu beleben gesucht. Freilich seine Farben sind hier viel matter als dort. Und wenn in der Minna die Ereignisse des I. Aktes, mochten sie im einzelnen die dramatische Handlung auch noch so wenig zu fördern scheinen, doch schließlich zu einer bedeutungsvollen dramatischen Tat des Helden, dem völligen Abbruch seines Verhältnisses zu Minna, zusammenwirken, so kommt es im Nathan überhaupt zu keiner Tat.

Der I. Teil (Sz. 1—3)

zeigt uns Nathan im Kreise der Seinen. Seine Persönlichkeit steht im Mittelpunkt; wir beobachten ihn in seinem Verhalten zu seiner Schaffnerin, seiner Tochter, seinem Freunde; scharf prägt sich bereits hier seine Lebensauffassung aus.

Die 1. Szene geht im wesentlichen auf in der Exposition der Vorereignisse. Die Technik ist sehr einfach: der eben von der Reise zurückkehrende Hausvater muß, nach einem kurzen Rückblick auf seine eigenen Erlebnisse, von der Schaffnerin einen eingehenden Bericht über das während seiner Abwesenheit Vorgefallene erhalten. Das Wichtigste, daß Recha aus dem Feuer errettet sei, aber die furchtbare Wirkung der Gefahr auf ihren Geist noch nicht verwunden habe, wird, wie sichs gebührt, an die Spitze

gestellt. Dann wird uns in genauer zeitlicher Folge das Einzelne erzählt: die Begnadigung des Tempelherrn, seine Tat, Rechas Wahnvorstellung; den inneren Zusammenhang erfragt und erklärt Nathan. Wie wenig diese rein verstandesmäßig angelegte Exposition der dramatischen Situation gerecht wird, habe ich S. 454 ausgeführt. Die wesentlich passive Rolle, die Nathan dabei zu spielen hat, ist nur dürftig durch die Gelassenheit des Weisen, der die Ereignisse erst ruhig überschaut und dann besonnen im voraus seine Maßnahmen „überdenkt", maskiert.

Die 2. Szene bildet den Mittel- und Höhepunkt dieses Teils. Wir glauben jetzt aus der Exposition sofort in die Handlung einzutreten. Gleich der Anfang ist dramatisch genug: ähnlich wie Emilia Galotti (oben S. 254) wird Recha in der furchtbarsten seelischen Erschütterung, fast verstört, eingeführt. Aber diese ins rein Pathologische gesteigerte Erregung kann uns doch nicht darüber hinwegtäuschen, wie wunderlich eigentlich ihre dramatischen Voraussetzungen sind. Wir können es verstehen, daß Rechas erregten Sinnen in der Brandnacht der weiße Mantel des Ritters als Schwingen eines Engels erschien; daß uns aber zu glauben zugemutet wird, sie habe an ihrem Wahn auch noch festgehalten, als dieser Engel Tag für Tag unter den Palmen wandelte, von Daja auf ihr Geheiß angesprochen wurde und die Botin „jeden Tag von neuem verhöhnte", das hat von jeher das Kopfschütteln des Lesers erregt. Wie in der Emilia Galotti bewegt sich auch in dieser Szene die Entwicklung in absteigender Linie: wie dort der Zuspruch der Mutter die Tochter beruhigt, so hier der des Vaters. Aber während wir dort mit Bangen gerade in der raschen und leichten Beilegung des Seelenkampfes den Keim zu einer neuen schuldvollen Verwicklung ahnen, wird hier Recha aus den inneren Wirrnissen zu vollkommener Klarheit geführt. Der künstliche Knoten scheint nur deshalb geknüpft zu sein, um sofort wieder gelöst zu werden, und der einzige dramatische Gewinn darin zu bestehen, daß die sinnlich-übersinnliche Schwärmerei sich bewußter zu der menschlichen Teilnahme für ihren Retter abklärt; ja in ihrer

fiebernden Angst um ihn, die ihre eben noch so heiße Stirne plötzlich mit eisiger Kälte überzieht, muß der Hörer mehr als bloße Teilnahme zu erkennen glauben.

Der Mangel an dramatischem Gehalt der Szene soll ersetzt werden durch den didaktischen. Gleich zu Anfang des Dramas sollen uns wie Leitmotive die beiden großen Lehren der Vernunftreligion, die es durchziehen, nachdrücklich eingeprägt werden: an Stelle des religiösen Wunderglaubens die vernunftgemäße Vorstellung einer in der natürlichen kausalen Verknüpfung der Begebenheiten durch menschliche Vermittlung wirkenden Vorsehung, sodann die Mahnung zu werktätiger Liebe. Offenbar nur um einen Anlaß zu diesen Belehrungen zu gewinnen, hat Lessing dramatisch so gewaltsam den Engelglauben Rechas konstruiert. Das Natürlichste wäre gewesen, wenn Nathan die Sinnlosigkeit der unmittelbaren Voraussetzungen dieses Engelglaubens, die ich oben berührte, aufgedeckt hätte. Statt dessen erhält der Zuhörer — nebenbei auch Recha! — eine lange methodische Erörterung. Zuerst muß der vor der Vernunft allein zulässige Begriff des Wunders festgestellt werden: es ist der unbegreiflich zweckvolle, gesetzmäßige Zusammenhang in den täglichen Naturerscheinungen wie im Menschenleben. An diesem „wahren, echten, allgemeinen Wunder" gemessen, muß die Annahme einer speziellen Wundertat von vornherein als eine kindliche Vorstellung erscheinen. Von diesen abstrakten Vorbelehrungen — „Subtilitäten" muß sie Daja nennen, um die Bedenken der Hörer vorwegzunehmen — wendet sich nun Nathan zu dem Speziellen, der Kritik von Rechas Wundererlebnis. Um es vor dem Verstande aufzulösen, stellt er das angebliche Wunder ihrer Rettung in den pragmatischen Zusammenhang mit seiner Vorgeschichte, der wunderbaren Rettung ihres Retters selbst, um in einer raschen Fragedialektik die Verknüpfung von Ursache und Folge in diesem Vorgang aufzudecken. Von dem Negativen kehrt er endlich wieder zu dem Positiven zurück, indem er sie in ihrer Rettung, so natürlich alles dabei sich gefügt hat, doch die Fürsorge der Vorsehung auch für den Einzelnen verehren

lehrt. Nicht ohne Zwang benutzt dann Lessing jenen Wunderglauben Rechas, um an ihm weiter das Unfruchtbare, ja Schädliche der religiösen Schwärmerei zu zeigen. An ihrem Verhalten gegen den Tempelherrn soll sich Recha dessen bewußt werden, wie leicht man über dem Schwelgen in übersinnlichen Vorstellungen die Pflichten der Menschlichkeit vergißt und welche Folgen dies haben kann. Ebenso wie der ganze Engelglaube will auch Nathans Paränese sich nicht recht den Voraussetzungen von Sz. 1 anpassen: er scheint zu vergessen, daß auf Rechas Geheiß Daja ja alles aufgeboten hat, um dem Retter ihre Dankbarkeit zu beweisen, daß er aber jeden Versuch der Annäherung hart und höhnisch zurückgewiesen hat.

Lessing scheint des trocknen Tons nun satt. Den Abschluß bildet in Sz. 3 ein rasches witziges Wortgefecht zwischen hitziger Satire und ruhigem Humor. Die in der vorigen Szene angeregten Gedanken werden hier insofern weitergeführt, als zu Nathans werktätiger Liebe sowohl die weltflüchtige Selbstlosigkeit des Derwisches als die maßlose Freigebigkeit Saladins in Gegensatz treten. Und gerade hinter diesem komischen Abschluß der Einleitung birgt sich die erste Ankündigung der dramatischen Verwicklung: auf der einen Seite Saladins Geldnot und Al Hafis tastender Versuch, bei Nathan zu leihen, auf der anderen dessen scherzende und doch offenbar sehr ernst gemeinte Zurückweisung dieses Versuchs lassen uns dunkel die Möglichkeit eines Konflikts ahnen.

Dajas Meldung von dem Erscheinen des Tempelherrn (Sz. 4) leitet zu dem folgenden Teil über. Ihre übertriebene Erregung erweckt die Heiterkeit: sie vergißt in ihrer Überstürzung zu Anfang das Wichtigste, ohne das ihre Meldung fast unverständlich wird, die Nennung der Person, um die es sich handelt*),

*) D. Er läßt sich wieder sehn! Er läßt
Sich wieder sehn!
N. Wer, Daja? wer?
D. Er! er!
N. Er? er? — Wann läßt sich der nicht sehn! Ja so,

vergißt aber nicht einen so gleichgiltigen Nebenumstand, wie das Dattelessen! So wird die Spannung zugleich erregt und in heitre Erwartung aufgelöst.

II. Teil (Sz. 5).

Das Komische bildet auch den Grundton in der folgenden Szene und läßt uns den inneren Gegensatz, in dem sie zur vorhergehenden steht, weniger schwer empfinden. Aus dem engen Kreis des Bürgerhauses eröffnet sich uns hier der Blick in den politischen Kampf; statt des Geistes der Aufklärung dort herrscht hier der wildeste Fanatismus; statt des Gebotes werktätiger Liebe erfolgt hier die Aufforderung zu Mord und Verrat. Aber wie Saladin in Sz. 3 durch den Derwisch, so wird hier auch der Patriach zunächst durch dessen Gegenbild (oben S. 423), den Klosterbruder, wesentlich in komischer Spiegelung uns vorgeführt. Die Komik selbst ist freilich die entgegengesetzte. Dort ist sie subjektiv, hier objektiv. Die Schilderung des Sultans wurde unter den Händen des Derwisches zur Satire; hier bringt der Klosterbruder, ohne jede Äußerung seiner persönlichen Empfindung seinen Auftrag an den Mann. Und wenn dort zu der Schärfe der Kritik die im Grunde harmlosen Charaktermängel Saladins in einem komischen Mißverhältnis standen (vergl. S. 428. 429 unten), so verblüfft uns hier umgekehrt der Gegensatz zwischen dem ruhigen, am Anfang sogar behaglichen Ton des Klosterbruders und der Abscheulichkeit dessen, was er zu melden hat. Wie dann weiter der Widerspruch zwischen den Plänen des Patriarchen und der Art ihrer Durchführung unsere

---

Nur euer Er heißt er.

Dasselbe Motiv, das hier komisch wirkt, hat Lessing bekanntlich zur Steigerung der bänglichen Spannung und zur plötzlichen Beleuchtung von Emilias Verhältnis zum Prinzen benutzt (vergl. S. 255):

E. Und da ich mich umwandte, da ich ihn erblickte —

Cl. Wen, meine Tochter?

E. Raten Sie, meine Mutter, raten Sie! — Ich glaube in die Erde zu sinken. -- Ihn selbst.

Cl. Wen, ihn selbst?

E. Den Prinzen.

Entrüstung aufhebt, ist bereits S. 422 entwickelt. Von dem vorsichtig zurückhaltenden, einfältig schlauen Wesen des Klosterbruders hebt sich wirkungsvoll die klare, männliche Festigkeit des Tempelherrn ab, der rückhaltlos das ihm Angesonnene als „Bubenstück“ brandmarkt und entrüstet von sich weist. So wird der Gegensatz, in den diese Szene zunächst zu den vorhergehenden trat, überwunden; auch hier triumphiert das sittliche Empfinden, und die beiden Hälften des Aktes verbinden sich zu einer einheitlichen Stimmung.

Abgesehen hiervon ist freilich die dramatische Bedeutung der Szene sehr gering. Ihr Resultat für die Handlung ist ein rein negatives. Aber auch bloß als Exposition betrachtet, steht sie in einem entschiedenen Mißverhältnis zu der folgenden dramatischen Entwicklung. Sie berührt Verhältnisse, die nachher gar nicht weiter in die Handlung eingreifen. Die Exposition scheint für ein historisches Drama gemacht zu werden; in dem Hörer wird der Eindruck erweckt, als ob in seinem Verlaufe ein Kampf zwischen der geistlichen und weltlichen Macht geführt werden sollte. Aber es bleibt bei diesem Vorspiel: keiner dieser politischen Pläne, die der Fanatismus spinnt, greift irgendwie in die Handlung ein! Auch das spätere Auftreten des Patriarchen (IV, 2) bedingte diese Einführung kaum; ja es steht zu ihr in einem gewissen Widerspruch (vergl. S. 421. 422).

Die Handlung der zweiten Hälfte des Aktes war zwar eng (vergl. S. 464), aber doch nur ganz äußerlich an die der ersten angeschlossen; ja wir haben hier das Vorhergehende ganz aus den Augen verloren. Jetzt soll

die Schlußszene

beide Teile noch rasch durch Dajas Werbungsversuch zu einem komischen Abschluß zusammenfassen. Nur die komischen Elemente in ihrer Rolle hat der Dichter hier hervorgekehrt; nirgends ist sie so die typische Duenna wie hier. Das Komische der Situation wird sofort vom Tempelherrn mit ingrimmigem Humor aufgefaßt: wie erst im Mönch streckt jetzt im Weibe der Teufel seine Kralle nach ihm aus! Dajas aufdringliche Geschwätzigkeit sucht er ver-

gebens durch die schroffste Einsilbigkeit einzudämmen; der nicht zu hemmende Strom ihrer Worte reißt schließlich auch ihn aus seiner Zurückhaltung heraus. Ironisch verwandelt er ihren überschwänglichen Preis der Reichtümer des Juden in eine Anpreisung seiner Waren, faßt er ihre Beteuerung, wie bereit dieser „im Augenblick" zu jedem Beweis seiner Dankbarkeit gewesen sei, im rein buchstäblichen Sinne und verkehrt sie so ins Gegenteil. Parodistisch übernimmt er, gerade als die rührsame Erzählung von dem seligen Ehegatten im besten Flusse ist, selbst die Fortsetzung. Und endlich versteigt er sich in seinem Ärger über die verdrießlichen Folgen seiner Rettung Rechas bis zu dem unglaublichen Gelöbnis, künftig vorsichtig die Hand von allen solchen Taten der Menschenliebe zu lassen. Das komische Duett schließt mit einer heiteren Enttäuschung unserer Erwartungen: jede Möglichkeit einer Verbindung zwischen ihm und Recha scheint abgeschnitten. Dem „Engel", für den sie mit ihrer Amme schwärmte, ruft diese am Ende ein ingrimmiges: „So geh, du deutscher Bär!" nach; nur eine leise Hoffnung vermag ihr Seufzer: „Und doch muß ich die Spur des Tieres nicht verlieren," noch festzuhalten.

Zweiter Akt.

Aus den beiden Beziehungen, in die der I. Akt Nathan gestellt hatte, zum Tempelherrn und zu Saladin, geht hier endlich eine Anknüpfung und Verwicklung hervor. Der dort von dem Schatzmeister des Sultans wie zum Scherz hingeworfene Gedanke einer Anleihe bei Nathan wird hier vom Sultan selbst aufgegriffen und zu einem Anschlag auf den Juden ausgebildet. Ebenso wird der mißglückte Annäherungsversuch Dajas von Nathan selbst wiederholt und führt zu einem Freundschaftsbunde zwischen ihm und dem Tempelherrn. Neben der äußeren geht die innere Handlung her. Humanität ist das Leitmotiv des ganzen Aktes. In ihrem Namen wird jener Bund zwischen dem Juden und dem Ritter geschlossen. Sie ist im ersten Teil auch Saladins Losung; wir haben das Gefühl: der äußere Konflikt zwischen ihm und Nathan, der hier sich erhebt, muß und wird

auch durch sie überwunden werden; beide sind, wie sie Geistesgenossen sind, auch zu Freunden geschaffen.

I. Teil (Sz. 1—3).

Eine durch das Schachspiel behaglich eingeleitete Plauderszene exponiert den Charakter des aufgeklärten und humanen Sultans, seine Pläne, politische Lage und Geldnot. Sittah begleitet seine Mitteilungen — ähnlich wie Franziska diejenigen Minnas (oben S. 150) — zwar mit ruhigem Anteil, aber auch mit leichtem Spott, nüchtern und skeptisch.

Ganz allmählich und fast unmerklich keimt in der 2. Szene der Anschlag gegen Nathan auf. Der Eingang schweift zunächst völlig von der Sache ab: die eingehende Kritik des Schachspiels durch den Derwisch, der plötzliche rasche Abschluß, den sie durch das Umwerfen der Figuren erfährt, machen diesen Eingang fast zu einem kleinen heiteren Intermezzo nach dem trüben Ausblick, mit dem die vorige Szene schloß. Aber gerade dieser scheinbar so gleichgiltige Vorgang soll ganz unvermutet den Anstoß geben, der die Handlung endlich in Fluß bringt. Der Ärger über die ihm widerfahrene schnöde Unbill — er zittert noch in der Schlußszene des Aktes nach — löst dem Derwisch den Mund: er verrät, welche Opfer Sittah im stillen schon für Saladin gebracht hat, um den Abgrund der Geldnot zu füllen. So ist halb komisch, halb rührend die Situation herbeigeführt, in der Saladin Geld um jeden Preis beschaffen muß. Sorgsam ist Lessing darauf bedacht, daß auf sein Handeln hier auch nicht der leiseste Schatten des Unedlen falle. Mit der tiefen Rührung über Sittahs Selbstlosigkeit verbindet sein Sultan das schlichte, aber ergreifende Bekenntnis seiner eigenen völligen Bedürfnislosigkeit und der Sorge um den Vater. Saladin darf ferner nur ganz allgemein den Entschluß fassen, zu borgen, und auch hierbei muß er feinfühlig von vornherein gerade von denjenigen absehen, die er selbst reich gemacht hat; die Entwicklung des Planes im einzelnen fällt Sittah zu. Dramatisch ist dies letztere dadurch noch besonders herausgearbeitet, daß ihr und Al Hafi die ganze zweite Hälfte der Szene zugeteilt wird, während Saladin, der

von Anfang an unruhig und zerstreut gezeichnet war, jetzt in sich versunken schweigt und kaum halb hinhört. Al Hafis früheres Lob des Juden und das Aufsehen, das der Einzug seiner schätzebeladenen Karawane in der Stadt gemacht hat, motivieren es ganz natürlich, daß Sittah jetzt auf ihn verfällt. Eine komische Ironie will, daß gerade Al Hafis Versuch, seinen Freund aus der Schlinge zu befreien, sie nur noch fester um ihn zuziehen muß. Wahrheitsliebe und Freundesliebe streiten in ihm und machen das Bild, das er jetzt von Nathan entwirft, zu einem grotesken Zerrbild, das die Neugier Sittahs reizt und die Sympathie zerstört: einem solchen Juden gegenüber mag eine List gerechtfertigt erscheinen! — In der kurzen Schlußszene weiß sie auch Saladins Interesse für ihn zu erwecken. Ihren Anschlag darf sie hier nur von weitem andeuten: einmal wäre es schwierig, wo nicht unmöglich, den Bruder dafür jetzt gleich zu gewinnen; sodann soll er nachher mit voller Überraschung auf den Hörer wirken.

Der zweite Teil (Sz. 4—8)

ist streng symmetrisch aufgebaut. Den Kern bildet das Gespräch Nathans mit dem Tempelherrn; mitten hinein platzt die Botschaft des Sultans und zersprengt es in zwei Hälften (Sz. 5 und 7); die so geschaffenen drei Szenen werden dann wieder eingefaßt durch eine vorbereitende und eine abschließende Szene Nathans mit Recha und Daja. Durch jene Spaltung wird die Hauptszene auch inhaltlich klar gegliedert.

Der Sorgfalt im Aufbau der ganzen Szenengruppe entspricht die Sorgfalt in der Komposition der Hauptszene. In drei klar gegliederten, stetig sich steigernden Momenten vollzieht sich die Annäherung zwischen Nathan und dem Tempelherrn. Eingeleitet wird sie durch einen ganz kurzen Monolog Nathans, in dem er gleichsam vor Beginn des Kampfes eine rasche Rekognoszierung unternimmt. Aus einer prüfenden Musterung der äußeren Erscheinung seines Gegners — wobei beiläufig dem Leser sein Bild gezeichnet wird — gewinnt der Menschenkenner sofort einen Einblick in seinen Charakter; darauf baut er seine Taktik. Sehr

glücklich läßt Lessing durch die scharfe Beobachtung der charakteristischen Züge des Jünglings in Nathan zugleich die dunkle Erinnerung an die des Vaters wach werden.

Nathan hat zunächst die persönlichen Vorurteile des Tempelherrn gegen ihn und seine Tochter zu bekämpfen. Er überwindet sie, indem er ihn beschämt. Dem barschen, hochfahrenden Tone, in dem jener ihm selbst begegnet, setzt er die äußerste Demut entgegen: mit rührender Bescheidenheit bittet er, da jeder Erweis seines Dankes ihm abgeschnitten wird, mindestens den Mantel küssen zu dürfen, der um seiner Tochter willen versengt ist. Er beschämt ihn sodann doppelt, durch sein eigenes Verhalten und durch den Appell an sein besseres Selbst, wenn er dem lieblosen Benehmen gegen Recha die edelsten Motive, Bescheidenheit und Rücksicht auf ihren Ruf, leiht. — Aber hinter jenen persönlichen Vorurteilen verbergen sich, wie die Erwiderungen des Tempelherrn zeigen, die allgemeineren: der Stolz auf die ritterliche Standesehre, der Stolz auf geistige Überlegenheit, endlich der Haß gegen die Juden wegen ihrer starren nationalen und religiösen Absonderung. Während er die beiden ersten Punkte nur flüchtig und bloß abwehrend Nathan entgegenhält, sodaß es diesem leicht gelingt, sie zu bekämpfen, geht er bei dem letzteren plötzlich selbst zum Angriff über und dehnt diesen aus zu einem Ausfall gegen alle religiösen Vorurteile, wegen derer die Völker sich in blutigem Haß trennen. Aber gerade hier, wo er in dem schärfsten Gegensatz zu dem Juden zu stehen und im Bewußtsein seiner Vorurteilslosigkeit auf ihn herabsehen zu können glaubt, gerade hier muß er — welch komische Ironie! — mit ihm in den gleichen Anschauungen sich begegnen. Dem Bekenntnis des Tempelherrn braucht Nathan nur das eigene Bekenntnis zur Humanität entgegenzustellen, um den erst so schroff Widerstrebenden mit einem Schlage sich zum Freunde zu gewinnen.

Die Fortsetzung der Unterredung in Sz. 7 erhält durch Dajas Meldung ihre Richtung: Saladin ist jetzt das Thema. Das spannende Moment, das im ersten Teile des Aktes der ge-

plante Anschlag auf Nathan in die Handlung gebracht hatte, verliert hier vollends alles Drohende, da dieser selbst im voraus erklärt, aus Dankbarkeit für die Errettung des Mannes, dem er später die Rettung seiner Tochter schulden sollte, sei er zu jedem Opfer für Saladin bereit. Ja mehr noch, die Besorgnis soll sich in die Hoffnung verwandeln, daß es Nathan gelingen werde, bei der Zusammenkunft mit dem Sultan ihn an den Tempelherrn zu erinnern und so vielleicht dessen noch ungewisses Schicksal zu wenden. Endlich, wie Sz. 5 mit der ersten dunklen Ahnung der Abstammung des Tempelherrn begann, so schließt Sz. 7 mit der durch die Namensnennung sofort auf ein bestimmtes Ziel hingelenkten Vermutung ab. So erstreckt sich die Symmetrie, die den Bau der ganzen Szenengruppe beherrscht, bis in die Einzelszene hinein.

Wie der vorige Akt, so hat auch dieser noch ein komisches

Nachspiel (Sz. 9).

Der Derwisch, der Unheilstifter wider Willen, der zu Anfang des Aktes die ganze Intrigue einfädeln half, muß jetzt am Schlusse auch als Unheilkünder erscheinen. Der Zuschauer begrüßt ihn fröhlich als guten Bekannten. Das Charakterbild, das sein Grimm von dem Sultan schwarz und immer schwärzer malt, steht in einem zu handgreiflichen Widerspruch zu dem Eindruck, den wir selbst kurz vorher von ihm gewonnen haben, um nicht sofort von uns als komische Karikatur empfunden zu werden (vgl. S. 429). Auch die Prophezeiungen sicheren Ruins, den er aus der Verbindung mit dem Sultan über Nathan hereinbrechen sieht, vermögen uns nicht zu schrecken (vgl. S. 428). Nathans ironisches Eingehen auf seine Übertreibungen entbindet vollends die komische Wirkung seines Auftretens (vgl. S. 430). Seine eigene Rolle aber ist ausgespielt. Er „kann gehen", nachdem er im Drama „seine Arbeit getan" d. h. Nathan und den Sultan zusammengeführt hat. Aber der Dichter hat dafür gesorgt, daß sein Abgang auch eine innere Notwendigkeit gewinnt. Unter den Vertretern der reinen Menschlichkeit, die dieser Akt uns vorführt, verkörpert er das abstrakte Extrem; seine Humanität rechnet

nicht mit den Menschen wie sie sind; er paßt nicht hinein in das tätige Leben; Weltflucht ist die letzte Konsequenz seiner Weltanschauung. So mag er aus dem Drama verschwinden, ehe Nathan und die Seinen den Bund zu gemeinsamem Wirken schließen. Halb gerührt, halb heiter sehen wir ihn, glücklich in seiner Bedürfnislosigkeit und Freiheit, zum Ganges ziehen.

Wunderhübsch hat Lessing diesen Akt, an dessen Schwelle ein König stand, der ein Bettler war, mit einem Bettler geschlossen, der sich als König fühlen darf.

Der dritte Akt

führt die Handlung zu ihrem ersten Höhepunkt: der Konflikt, den der vorige anknüpfte, wird hier glücklich gelöst, die Verbindung zwischen dem Sultan und dem Juden geschlossen und damit der Humanität und Aufklärung an den Stufen des Throns selbst eine sichere Stätte bereitet.

Der Höhepunkt ist zugleich der Mittelpunkt des Aktes und damit des ganzen Stückes. Um ihn lagern sich zwei Szenengruppen, die die Entwicklung des Verhältnisses zwischen Nathan und dem Tempelherrn behandeln. Die erste führt auch dieses dramatische Motiv seinem Abschluß ganz nahe. Um so jäher ist dann die Enttäuschung, wenn am Ende des Aktes daraus durch Nathans Abweisung der Bewerbung des Tempelherrn und Dajas Entdeckung, daß Recha gar nicht die Tochter des Juden sei, plötzlich eine neue Verwicklung entsteht. Das Nebenmotiv wird jetzt zum Hauptmotiv; die Enthüllung des über Rechas Verhältnis zu Nathan schwebenden Geheimnisses und ihre Verbindung mit dem Tempelherrn ist von nun an das Ziel der äußeren Handlung.

I. Teil (Sz. 1—3).

Der dramatische Kern, die Begegnung Rechas mit dem Tempelherrn, ist nach beliebter Technik eingeschlossen von zwei Szenen zwischen ihr und ihrer Konfidente. Die Einleitungsszene legt, wie ich schon S. 460 andeutete, die verschiedenen, kaum zu vereinigenden Stimmungen hart und nüchtern nebeneinander.

Einerseits blickt Recha dem Erscheinen ihres Retters mit einer fieberhaften Erwartung entgegen, die doch ein leidenschaftlicheres Empfinden zu verraten scheint. Anderseits soll das junge naive Mädchen dadurch uns beweisen, wie frei von jeder Leidenschaft es ist, daß es im voraus darüber reflektiert, welche Leere nach der Erfüllung ihres Verlangens in ihm eintreten werde! Vor allem aber soll ihm Recha uns beweisen, daß sie sich wieder völlig von Dajas Einfluß losgelöst und von den verworrenen religiösen Vorstellungen zu der reinen Vernunftreligion der Aufklärung erhoben hat.

So tritt sie in Sz. 2 klar und gesammelt dem Tempelherrn gegenüber. Ihr Spiel habe ich bereits S. 458. 460 charakterisiert. Obwohl sie äußerlich die Hauptrolle hat, ja fast ununterbrochen das Wort führt, beruht die dramatische Bedeutung doch umgekehrt auf der Wandlung, die sich in dem Tempelherrn vollzieht. Lessing sah sich hier vor die Aufgabe gestellt, uns das Aufkeimen der Liebe in ihm zu veranschaulichen, einer Liebe, die sich aus anfänglicher Kälte, ja Verachtung entwickelt und nicht bloß bei dem Mädchen keine Erwidernng und Ermutigung findet, sondern auch noch ankämpfen muß gegen das Ordensgelübde des Ritters. Wie hat er diese komplizierte dramatische Aufgabe gelöst?

Es ist wohl die seltsamste Liebesszene, die uns bei einem unserer Klassiker begegnet. Selbst „daß die begeisterte Jungfrau sich verliebt furchtbar schnell in den britischen Lord“, lassen wir uns eher gefallen, als die mühselige Art, wie hier eine trockene psychologische Skizze für das theatralische Spiel entworfen ist. Lessing hat auf die Technik der Emilia Galotti zurückgegriffen. Während Recha redet, deutet er nur durch einzelne abgerissene Worte an, was inzwischen im Tempelherrn vorgeht, das Übrige mag das Spiel des Schauspielers ergänzen. Wie bei der Emilia Galotti müssen wir deshalb in der Analyse dieser Szene diese Andeutungen sorgfältig verfolgen und ausbeuten.

Der erste Eindruck, den der Tempelherr von Recha empfängt, steht durchaus im Einklang mit seinem bisherigen Empfinden:

der leidenschaftliche Überschwang ihrer Dankbarkeit, der sie zu seinen Füßen niederzwingt, stößt ihn ab. „Dies zu vermeiden, erschien ich bloß so spät: und doch — —". Aber die eigentümliche Mischung von Demut und Stolz in ihrer Rede, ihr Sarkasmus, der überscharf die innersten Motive seines Handelns bloßlegt, erfüllen ihn mit Staunen über die geistige Bedeutung des bisher von ihm völlig verkannten Judenmädchens. Und aus der rührenden Teilnahme an seinem Kummer fühlt er auch die schlichte Herzlichkeit ihres Empfindens heraus. „Das war das Mädchen nicht, nein, nein das war es nicht, das aus dem Feuer ich holte." Die weitere Entwicklung ersetzt Lessing ganz nach Diderots Muster durch eine Pantomime, deren höchst prosaische Beschreibung mehr an den Regisseur als an den Dichter erinnert (vergl. S. 55). Nachdem der Tempelherr Recha „mit Erstaunen und Unruhe (!) die ganze Zeit betrachtet", tritt nun eine „Pause" ein „unter der er in Anschauung ihrer sich wie verliert", und nach einem kurzen Zwischenwort eine zweite „desgleichen, bis sie fortfährt, um ihn in seinem Anstaunen zu unterbrechen". Während der leichten Plauderei, die sie nun anzuknüpfen sucht, verraten halbe Antworten und abgerissene, dunkle Ausrufe, daß er heftig in sich gegen den empfangenen Eindruck ankämpft, ja auch, daß er sich des Widerspruchs seiner Empfindung mit der Ordensregel bewußt wird. „Ich bin, — wo ich vielleicht nicht sollte sein." Doch vergebens wehrt er sich. Aus ihren Reden hat er schon die herzlichste Teilnahme herausgehört, nun möchte er „noch erst in Mienen, in zweifelhaften Mienen lesen", ob sie ihm nicht noch mehr „verschweigt". Aber unmittelbar nach diesem gewundenen Liebesgeständnis ruft ihn die zufällige Erwähnung ihres Vaters zum Bewußtsein der Wirklichkeit zurück; er rafft sich auf und nimmt die verabredete Zusammenkunft mit ihm zum Vorwand, um zu fliehen, ehe er völlig unterliegt.

Recha ist (Sz. 3) sein Verhalten rätselhaft, auch Dajas Anspielungen kann oder will sie nicht verstehen. Ihr ist der Tempelherr wert geworden, ohne daß der Gedanke an ihn ihr Herz rascher schlagen machte.

II. Teil (Sz. 4—7).

Lessing sucht die Erwartung ganz allmählich zu spannen. Sowohl vor die Frage Saladins nach der wahren Religion (Sz. 5) wie vor Nathans Antwort (Sz. 7) ist eine Vorbereitungsszene gelegt.

In Sz. 4 wird Saladins Entschluß notdürftig durch Sittahs Überredungskünste noch nachträglich motiviert (vergl. S. 437. 442—444). Die Szene ist wesentlich im Lustspielcharakter gehalten. Diesen Eindruck gewinnt man besonders aus Saladins komischem Ärger über die ihm zugemutete Rolle, über die Herrschsucht und die Überredungskünste der Weiber und aus seiner Befürchtung, obwohl er „seine Lektion könne", möchte die Ausführung mißlingen — der Zuschauer teilt diese Empfindung. Worin der Anschlag bestehe, darf natürlich hier noch nicht verraten werden.

In Sz. 5 stellt der Dichter Nathan dem Sultan gegenüber mit geflissentlicher Hervorkehrung des äußeren Abstandes zwischen ihnen: dieser ist zwar herablassend, aber doch kurz und gebieterisch, der Jude ganz Demut und Dienstfertigkeit. Unsere Erwartung bestätigt sich: die entscheidende Frage wird sehr ungeschickt, ganz unvermittelt, gestellt; die dürftige Begründung hinkt nach. Der Inhalt der Frage wirkt mit voller Überraschung auf uns wie auf den Juden. Ein kleines komisches Motiv, Saladins Verdacht auf Sittahs Neugier, gut vorbereitet, muß die Pause erklären, die Nathan zur Überlegung gewährt wird.

In der nächsten Szenengruppe (6 und 7) hat der Dichter alle Mittel angewandt, um die Rolle des Helden, der hier das Glaubensbekenntnis der Aufklärung (vergl. S. 379) auf der Bühne ablegen soll, auch dramatisch zu voller Wirkung herauszuarbeiten. Er greift sogar zu einem, von ihm sonst auf der Höhe seiner Kunst so selten angewandten längeren, trotz einzelner bequemer Wendungen in streng logisch-rhetorischer Form ausgeführten, Monologe, um das ganze Interesse auf ihn zu konzentrieren. Wie ein Feldherr durchdenkt und durchschaut sein Nathan alsbald die Situation, entwirft er seinen Schlachtplan,

und mit voller Siegesgewißheit kann er dem Feind entgegentreten: „Er komme nur!“ Und so beherrscht er auch in der Hauptszene fast allein die Bühne. Wie eine kaum einmal unterbrochene Laienpredigt klingt seine Entwicklung der Parabel, seine Auslegung, seine Paränese. Wie auch bei einer guten Rede zu geschehen pflegt, macht der Anfang den Eindruck des Vorbereiteten: die ganze Erzählung ist bis ins einzelne durchdacht, jeder Zug beziehungsvoll, die Darstellung knapp, scharf, bestimmt. Nichts kann verkehrter sein, als wenn die Rezitation auf der Bühne diesem Teile, seiner abgeschlossenen und gefeilten Form zum Trotz, den Charakter einer Improvisation aufprägen möchte und deshalb Nathan die Worte langsam, gleichsam in Grübeln verloren, suchen und finden läßt. Erst allmählich, in dem Maße wie der Kontakt zwischen ihm und dem Hörer sich entwickelt, wird der Sprecher — auch darin einem guten Redner gleich — freier. Jetzt erst führt ihn die Macht des Augenblicks über das vorher Meditierte hinaus, jetzt wird seine Darstellung subjektiver, aus seiner eigenen Persönlichkeit fließend und unmittelbar auf die Persönlichkeit des Hörers berechnet. Jetzt malt er mit einem breiteren Pinsel, wendet sich nicht bloß an den Verstand, sondern auch an die Phantasie und die Empfindung und sucht so machtvoll den ganzen Menschen zu ergreifen. — Saladin sinkt dem gegenüber zu der Rolle eines Zuhörers herab, der nach einer natürlichen Regung leiser Ungeduld und Verwunderung zu Anfang, rasch betroffen, staunend, bewundernd immer tiefer von den Worten des Redners erschüttert und durchdrungen wird. Er faßt in dieser Rolle gewissermaßen die Empfindungen des Publikums zusammen, das auch zum großen Teil anfangs etwas enttäuscht die beziehungsvolle allegorische Erzählung aufnimmt und dann immer mehr und mehr gefesselt wird.

Die Szene gipfelt in dem Freundschaftsbund zwischen dem humanen Fürsten und dem aufgeklärten Juden. Und nun erst, nachdem *innerlich* jeder Gegensatz zwischen beiden aufgehoben ist, darf auch jene *äußere* Verwicklung, die sie zusammenführte, berührt werden, muß sie sich wie von selbst lösen. Nathan

bietet freiwillig dem Sultan seine Schätze an. Gleichzeitig lenkt er dessen Blick auf den, der dazu bestimmt scheint, der dritte im Bunde zu werden, den Tempelherrn.

III. Teil (Sz. 8—10).

Auch hier setzt sich zunächst die aufwärts führende Bewegung der Handlung noch fort. Lessing hat auch hier die entscheidende Szene mit einem kunstmäßigen Monolog eingeleitet, der diesmal, doppelt so lang als der vorige, eine ganze innere Entwicklung nachträglich überblickt, um aus den einzelnen Momenten die Entstehung eines Entschlusses mehr dem Verstande zu erklären als uns dramatisch zu zeigen. Wie üblich beginnt der Redende damit, zunächst einmal seinen Seelenzustand sich und uns vollkommen klar zu machen. Um jede Lücke in der Entwicklung zu vermeiden, knüpft der Anfang noch einmal da an, wo wir den Tempelherrn zuletzt verließen, bei der Entstehung seiner Liebe, seinem Kampf und seiner Flucht. Dieser Rückblick bringt ihm die Unüberwindlichkeit seiner Leidenschaft zum Bewußtsein. Nun hält er sich im zweiten Teile die ihr entgegenstehenden Gebote seiner Kirche und der Ordensregel vor, prüft sie und findet, daß er ihnen ohnehin schon entwachsen war. Endlich am Schluß sucht er durch die Erinnerung an das Beispiel seines Vaters und den Gedanken an Nathans Beispiel sich in seinem Entschluß zu bestärken. Der schulmäßig-rhetorische Charakter, den die Gedankenentwicklung zeigt, wird wesentlich noch verstärkt durch die eintönige rhetorische Gliederung der beiden letzten Teile: für jedes neue Argument wird das Stichwort in einer Frage gegeben. Es ist die traditionelle rhetorische Form der percontatio.

Gerade als in dieser regelrechten „Dialektik der Leidenschaft" der Name Nathans als Schlußstein eingefügt wird, muß mit genau abgepaßter Komik Nathan selbst erscheinen (Sz. 9). Die sichere Erwartung des Zuschauers, daß nun rasch die glückliche Lösung erfolgen werde, führt der Eingang der Szene trügerisch bis zu ihrer äußersten Grenze. Nathan „glüht heitre Freude", er selbst scheint dem Tempelherrn seine Tochter anzutragen („Nun? Sagt: wie gefällt Euch Recha?"), dieser wirbt in aller

Form um sie und fällt ihm bereits — echt theatralisch! — mit dem Ausruf: „Mein Vater!" um den Hals. Da tritt ganz plötzlich der Umschlag ein. Nathans kühles Zaudern gibt jenem wie uns ein Rätsel auf. Auf den komödienhaften Eingang folgt die pathetische Beschwörung des Tempelherrn, die mit bittrer Ironie gegen Nathan auf dessen eigene Lehre von den Geboten der reinen Menschlichkeit sich beruft. Wenn Nathan darauf mit der Frage nach der Familie des Tempelherrn erwidert, so sieht es fast so aus, als ob hier ganz in der Weise der Komödie von dem Vater der Braut gegen die Leidenschaft nüchtern die Rücksichten auf die bürgerliche Ordnung und Sitte ausgespielt werden sollten. Ja die Leser zu Lessings Zeit, die mit den Motiven der Comédie larmoyante vertraut waren, mußten durch das hieran sich schließende Gespräch noch weiter in die Irre geführt werden:

> N. So war mein Konrad doch
> Nicht Euer Vater, denn mein Konrad war,
> Was Ihr, war Tempelherr, war nie vermählt.
> T. O darum!
> N. Wie?
> T. O darum könnt' er doch
> Mein Vater wohl gewesen sein.

Sie mußten hiernach notwendig auf die Vermutung kommen, daß der Tempelherr ein natürlicher Sohn sei und daß dieser Umstand, wie so oft in jener Komödie (vergl. S. 37, 43, 54 und dazu 497 Anm.), das Hemmnis bilde. Aber da Nathan selbst ihn zum Schluß zu begütigen sucht und ihn in sein Haus einlädt, scheint auch hier, wie stets, der glückliche Ausgang zu winken.

So wirkt die Enthüllung Dajas in der nächsten Szene, daß Recha gar nicht Nathans Tochter sei, mit der vollen Wucht einer plötzlichen Überraschung; erst nachträglich — wenn überhaupt! — taucht in uns die Erinnerung auf an einzelne kaum beachtete dunkle Hindeutungen darauf in den früheren Akten. Der Dichter hat diese Wirkung durch eine, sehr lang ausgesponnene, komische Retardation aufs höchste zu steigern gesucht. Zwar daß

Daja ein Geheimnis weiß, muß sie gleich zu Anfang geheimnis-voll dem Tempelherrn ankündigen. Aber wenn sie hinzusetzt, daß sie es nur gegen seines austauschen werde, wenn dann ihr langes Geschwätz nur um die Frage nach seiner Liebe zu Recha und um die Versicherung von deren Gegenliebe sich dreht, dann muß der Hörer annehmen, daß dies letztere das ganze Geheimnis sei und die Alte nur die Rolle der Kupplerin spielen wolle. Auch als sie endlich, von dem ungeduldigen Tempelherrn gedrängt, damit herausplatzt, Recha sei Christin, da ruft diese ganz zusammenhangslose Mitteilung in jenem das auch uns naheliegende Mißverständnis hervor, Recha sei von ihr heimlich bekehrt, und auch wir stimmen in den derb-komischen Glückwunsch ein, den er ihr dazu ausspricht. Nun erst erfolgt hastig und kurz die Enthüllung. Nur in der furchtbaren Verwirrung des Tempelherrn deutet der Schluß des Aktes die Wirkung an, um uns mit einer bangen Spannung zu entlassen.

Der vierte Akt

führt die neue Handlung, die am Ende des vorigen so unvermutet einsetzte, bis zu ihrem Höhepunkte, der zugleich ihr Wendepunkt wird. Alles drängt dahin, daß Nathan sein unrechtmäßiges Kind herausgebe, aber der Zufall und seine Gottergebenheit bahnen die Entdeckung ihrer Abstammung und damit die Lösung der Verwicklung an. Geschickt hat Lessing diese äußere Handlung zu einer Art Gegenhandlung zur ersten Hälfte des Dramas erweitert: nachdem die ersten Akte mit dem Sieg der Humanität und Aufklärung geschlossen hatten, soll jetzt, geweckt durch die Leidenschaft des Tempelherrn, der Fanatismus sich drohend erheben und überwunden werden.

Der I. Teil (Sz. 1. 2)

hebt sogleich stürmisch an mit der Anrufung des Patriarchen. Eine kurze Szene bereitet auf sein Erscheinen vor: der Klosterbruder tritt dem Tempelherrn gleichsam als ein getreuer Eckart entgegen, der durch die warnende Erinnerung an seine frühere

Zurückweisung der Anträge des Patriarchen den von Leidenschaft Verblendeten zum Bewußtsein seines besseren Selbst zurückrufen soll. Schon will jener umkehren; aber es ist zu spät: in diesem Augenblick erscheint der Patriarch.

Die 2. Szene führt uns in ihm die Verkörperung des herrschsüchtigen Fanatismus vor. Ich habe bereits S. 420 fg. ausgeführt, wie Lessing diesen Grundzug seines Wesens bis zu einer abschreckenden, aber doch auch wieder komischen Karikatur gesteigert hat. Der Wirkung auf den Zuschauer entspricht die Wirkung im Drama. Sie steht gerade in umgekehrtem Verhältnis zu der immer leidenschaftlicheren Heftigkeit seiner Glaubenswut. Je mehr er sich überhitzt, um so kälter wird der Tempelherr, um so mehr bereut er seinen Schritt, bis er endlich mit dem kühlen, ironischen Bedauern „den trefflichen Sermon mit beßrer Muße" nicht genießen zu können, rasch abbricht, um zu Saladin zu eilen. Der Name des Sultans scheint wie ein Zauberwort auf den bösen Geist zu wirken. Die eben noch so redegewaltige Zunge beginnt verlegen zu stocken, und als ihm der Tempelherr ironisch anbietet, daß er den Sultan auf die Sache vorbereiten wolle, da macht er sogar selbst den Vorschlag, sie fallen zu lassen. So gewinnt die Szene, die so drohend begann, einen heiter beruhigenden Abschluß. Und wenn auch zu guter Letzt seine Absicht, im geheimen „dem Problema tiefer auf den Grund zu kommen," eine weitere Verwicklung für Nathan ankündigt — das Wort, das er schon im Abgehen spricht: „das wär' so wiederum ein Auftrag für den Bruder Bonafides," hat für uns einen komischen Klang. Es scheint eine unfreiwillige Ironie darin zu liegen; wissen wir doch zur Genüge, wie der Klosterbruder solche Aufträge ausführt, hat er doch selbst erst zu Anfang dieses Aktes mit heitrer Resignation sein Ungeschick bekannt.

II. Teil (Sz. 3—5).

Der Wellenschlag der Handlung flacht sich hier noch weiter ab. Mit einem Male befinden wir uns in dem ruhigen Fahr-

wasser des Familienschauspiels. Ein Motiv, das bisher nur in der Exposition berührt war, die Ähnlichkeit des Tempelherrn mit Saladins Bruder, wird hier ziemlich unvermittelt wieder aufgenommen. In Sz. 3 bereitet erst etwas gewaltsam die Auffindung von Assads Porträt, dann ein stilles, von wehmütigen Erinnerungen und leisen Todesgedanken durchzogenes Gespräch auf die Entdeckung der Verwandtschaft vor. Aber die Hauptszene bringt nicht die erwartete Erkennung. Wohl wird in der ersten Hälfte der Tempelherr von Saladin liebevoll wie ein lange vermißter Sohn empfangen, aber die Frage nach seiner Abstammung wird überhaupt nicht gestellt; es scheint genug, daß sich die Herzen finden! Der gegenseitige Austausch der dunklen Kunde von Assads Verschwinden, seiner Gunst „bei Christendamen" und anderseits der „ganz glaublichen Märchen", die man dem Tempelherrn in seiner Kindheit von seinem Vater erzählte, hätte jene Erkennung herbeiführen müssen. Aber der Dichter hielt sie hier zurück, um sie sich für den V. Akt aufzusparen. Dafür wird das Motiv, das in dem 1. Teile dieses Aktes so heftig angeschlagen wurde, in der zweiten Hälfte der Szene aufgenommen, um beruhigt auszuklingen. Mag der Groll des Tempelherrn auf Nathan sich hier auch noch einmal heftig entladen, ein ernstes und doch mildes Wort des Sultans genügt, den brausenden Jüngling zur Umkehr zu bewegen.

In der Schlußszene erst, die das, durch das Auftreten des Tempelherrn unterbrochene, Gespräch zwischen Sittah und Saladin wieder aufnimmt, darf dieser die bei ihm für die Abstammung des Jünglings von seinem Bruder sprechenden Momente nachträglich berühren! Vor allem aber soll gerade jetzt, wo der Zuschauer jede Gefahr für Nathan beseitigt glaubt, mit einem Male ein ganz harmloser Umstand diese Gefahr von einer Seite her, an die niemand dachte, in unmittelbare Nähe rücken. Dieselbe Sittah, von der schon der erste Anschlag gegen Nathan ausging, muß aus „lieber Neubegier" den Sultan bitten „das Mädchen dem unrechtmäßigen Besitzer gleich zu ent-

ziehen". Es ist wieder echte Komödien-Technik, daß hier ganz am Ende plötzlich durch ein kleines Motiv ein Umschlag herbeigeführt wird.

III. Teil (Sz. 6—8).

Nach Lessings beliebter, auch in der vorhergehenden Szenengruppe angewandter Technik muß ein Gespräch zwischen Nathan und Daja die Hauptszene vorbereiten und abschließen. Szene 6 eröffnet die Handlung mit behaglicher Breite: Dajas bewundernde Schilderung der ausgepackten Kostbarkeiten, ihre Vermutung, daß das ihr bestimmte Kleid ein Brautkleid sein solle, Nathans neckende Frage, ob sie selbst etwa Braut sei, und ihre verschämte Zurückweisung dieser Annahme — alles das macht den Anfang der Szene zu einer erheiternden Pause. Wenn dann auch ihre jäh hervorbrechende Gewissensangst, die sie vor Nathan als dem „Versucher" zurückbeben läßt, und ihre pathetische Beschwörung, durch die Vermählung Rechas mit dem Tempelherrn „seiner Sünde einmal ein Ende" zu machen, uns wieder mitten in den dramatischen Konflikt hineinversetzen, die komische Stimmung wird dadurch nicht unterbrochen.

Sie wird auch noch fortgeleitet bis tief in den Anfang der folgenden Szene hinein. Zwar bewirkt das Auftreten des Klosterbruders sofort eine dramatische Spannung, aber wir sehen doch der Ausführung seines Auftrages wesentlich mit der heiteren Erwartung entgegen, die schon seine Entsendung am Ende von IV, 2 erweckte (oben S. 487). Schon die komische Retardation, welche die redselige, behaglich auch bei den unwichtigsten Nebenumständen verweilende Erzählung seiner eigenen Lebensschicksale in die Erledigung jenes Auftrags bringt, scheint diese Erwartung zu rechtfertigen. Und wenn er dann, als er endlich zur Sache kommt, sofort ganz offen — ganz wie I, 5 — die gegen Nathan erstattete Anzeige und den erhaltenen Befehl „dem Juden stracks womöglich auf die Spur zu kommen" diesem Juden mitteilt, so lächelt man über den handgreiflichen Widerspruch zwischen Mittel und Zweck und denkt wie dort der Tempelherr: „Ich will doch sehn, wie der ergründet!" Ja auch hier verwandelt

sich unmerklich diese anscheinend unfreiwillige in bewußte Ironie: unverhohlen deutet der Klosterbruder seine Abneigung gegen solche Aufträge an, und in trockenstem Tone spottet er der fanatischen Dogmatik, die die Verführung eines Christenkindes zum Judentum zur Sünde gegen den heiligen Geist stempelt.

Nachdem so der Eingang die ohnehin geringe Erwartung einer Aufhellung des Geheimnisses durch den Klosterbruder noch mehr herabgestimmt hat, wirkt die ganz unvermittelte Frage:

Hat Euch ein Reitknecht nicht vor achtzehn Jahren
Ein Töchterchen gebracht von wenig Wochen?

um so verblüffender; sie verrät uns plötzlich, daß er bereits im Besitze des Geheimnisses ist. Und aus der „frommen Einfalt" entwickelt sich ebenso überraschend eine im stillen mit allen Schlichen rechnende Schlauheit. Als Nathan einen Augenblick stockt und seine Ergriffenheit zu bemeistern sucht, da argwöhnt der Klosterbruder hinter seinen Tränen nur die Verstellung, die den Tod des Kindes vorschützen will:

Nun, wo ist es denn?
Es ist doch wohl nicht etwa gar gestorben? —
Laßt's lieber nicht gestorben sein! —

Aber auch hier beruhigt er ihn wieder. Er, der einzige Mitwisser des Geheimnisses, verspricht zu schweigen! ja er erklärt und rechtfertigt die Erziehung des fremden Kindes im Judentum gegen alle sittlichen und religiösen Bedenken.

So ist der ganze erste Teil der Szene kunstvoll darauf angelegt, um die äußere Spannung ruhig zu lösen. Wie in Akt III, bevor Nathan vor dem Sultan sein Glaubensbekenntnis ablegt, jede ernstere Gefahr für ihn aufgehoben ist, ebenso sollen wir auch frei von jeder Furcht sein zweites Bekenntnis auf uns wirken lassen. Ja mehr noch, die äußere Handlung scheint in diesem Augenblick stille zu stehen, neben den Seelenkämpfen Nathans die ganze Verwicklung zu versinken. Erst nachdem die innere Entwicklung bis zu ihrem Höhepunkte, der völligen Ergebung in Gottes Willen, gediehen ist (vergl. S. 392), erst da darf die Außenwelt sich wieder herzudrängen. Und nun schließt sich wie im III. Akte an die innere Lösung rasch und wie von selbst

auch die äußere an: alsbald muß sich der Klosterbruder auf das Brevier besinnen, das Rechas Abstammung bezeugen soll.

Auch sonst noch ist diese Szene als der zweite Höhepunkt des Dramas zu dem ersten, den die Ringparabel bildet, in deutliche Beziehung gesetzt. In beiden enthüllt sich uns der innerste Kern der Persönlichkeit: dort blicken wir hinein in die religiöse Erkenntnis, hier in das religiöse Erlebnis, die beide Nathans Wesen seine Richtung gegeben haben. Spricht er dort zu dem Mächtigsten auf Erden, so hier zu dem Geringsten der Geringen, dem demütigen Laienbruder, der frommen Einfalt. Während wir dort seine geistige Überlegenheit, die volle Herrschaft über sich und andere bewundern, sehen wir hier diese scheinbar unüberwindliche Ruhe in tiefste Rührung aufgelöst, „sein Auge in Tränen." Wenn er dort vorsichtig seine Worte wägt, in einem sinnbildlichen Märchen seine Meinung verschleiert und erst am Schluß, als er erkannt hat, daß er zu einem Geistesverwandten spricht, die Wahrheit enthüllt — so entblößt er hier das Innerste seiner Seele. Ruft er dort mit kaum verhohlener Ironie aus: „Möchte doch die ganze Welt uns hören!" so bittet er hier bei Beginn seiner Erzählung:

Nur Ihr, Ihr sollt
Sie wissen! — Nehmt sie aber mit ins Grab!

Im Nathan waren die beiden Höhepunkte, in denen das Drama gipfelt, bedingt durch die Doppelhandlung, die Lessing hier zusammenfügte. In dem ersten findet — rein dramatisch betrachtet — der Konflikt zwischen Saladin und dem Helden, in dem zweiten die Familiengeschichte, in die dieser verwickelt ist, durch die Einleitung der Anagnorisis die Lösung. Aber auch in seinen beiden früheren Dramen, deren Anlage an sich diese Komposition nicht bedingte, hat Lessing, wie wir sahen, die Handlung gleichsam elliptisch um zwei Brennpunkte sich bewegen lassen. So wurde in der Minna von Barnhelm der Kampf zwischen Ehre und Liebe am ernstesten und gründlichsten in den beiden großen Streitszenen am Schluß des zweiten und vierten Aktes durchgefochten. Ebenso empfingen wir in der Emilia

Galotti den erschütterndsten Einblick in das qualvolle Ringen der Heldin um ihre sittliche Reinheit durch ihre Erzählung vor der Mutter im zweiten und ihr Geständnis gegen den Vater im fünften Akt. Und wie in diesen Dramen erst die letzten Szenen, indem sie den tiefsten und verborgensten Grund im Seelenleben der Helden enthüllen, zugleich die ethischen Konflikte, die die Handlung bewegen, in voller Klarheit und Schärfe bis zu ihrer letzten Konsequenz entwickeln, ebenso wird auch im Nathan erst in jener Beichte das letzte Wort in den religiösen Fragen, die das Drama aufwirft, gesprochen.

Auch in den Ausgang dieses Aktes, in dem alles rein von innen heraus sich zu lösen begonnen hat, soll noch eine kleine Dissonanz sich mischen. Die letzte Verwicklung, die durch Sittahs Entschluß (S. 488 u.) angeknüpft ist, muß hier eingreifen und die Spannung steigern. Aber Dajas Angst wird durch Nathans Ruhe, als er hört, nicht der Patriarch, sondern Saladins Schwester lasse Recha holen, aufgehoben.

Der fünfte Akt

soll durch die Enthüllung der Abstammung des Tempelherrn und Rechas die Verwicklung lösen. Hinter dem Abschluß der romanhaften Familiengeschichte tritt die tiefere Bedeutung der dramatischen Handlung fast völlig zurück.

I. Teil (Sz. 1. 2).

Die Handlung rollt jetzt wie von selbst ihrem Ende zu, und der Dichter hat deshalb Zeit, auch bei nebensächlichen Momenten behaglich zu verweilen. Saladins Geldnot hatte den ersten Hauptkonflikt des Dramas herbeigeführt. Wir haben über dem Ausgang dieses Konfliktes den Anlaß fast vergessen; vor allem denkt niemand daran, daß der Sultan noch der Schuldner des Juden ist. Aber das bürgerliche Drama liebt in solchen Dingen reinliche Rechnung. Der Zuschauer soll am Schluß auch in dieser Beziehung völlig beruhigt über das Schicksal des Helden sein. Und wenn hier Nathan und Saladin ganz frei einander gegenüberstehen sollten, mußte auch die Verbindlichkeit des letzteren

aufgehoben werden. So hat Lessing das Eintreffen des Tributes in den Schlußakt aufgenommen. Er hat die Szene zu einem Situationsbilde erweitert, das uns den Sultan als leutseligen Gebieter zeigt.

Der II. Teil (Sz. 3—5)

soll vor allem die Vollendung der unter dem Einfluß von Saladins Persönlichkeit (IV, 4) begonnenen inneren Umkehr des Tempelherrn darstellen. Die Entwicklung wird durch das in Sz. 4 eingeschobene Gespräch zwischen Nathan und dem Klosterbruder in zwei Hälften gegliedert.

Um zunächst in Sz. 3 uns einen Einblick in die inneren Kämpfe des Tempelherrn zu geben, hat Lessing wieder zu einem Monolog gegriffen, der die Gedanken und Empfindungen in derselben streng logischen Gliederung und mit denselben rhetorischen Übergängen wie der vorige entwickelt. Nachdem der Tempelherr rasch seiner unklaren Erbitterung gegen Nathan Luft gemacht hat, gelangt er mit dem naiven Ausruf: „Hm! ich bin doch aber auch sehr ärgerlich“, zur Selbstbesinnung, um nun sofort mit der rhetorischen Frage: „Was hat mich denn nun so erbittert gegen ihn?“ zu der rein verstandesmäßigen Analyse seiner Stimmung überzugehen. Ein äußerer Grund, findet er, liegt eigentlich gar nicht vor: Nathan hat ihm Recha noch gar nicht bestimmt abgeschlagen, und Saladin will sein Fürsprach sein. Also bleibt nur übrig, die Gründe in ihm selbst zu suchen. Löst man die nun folgende Entwicklung aus der Kette von Fragen, die ihr den äußeren Schein des Genetischen geben, heraus, so sieht man sofort, daß hier in Wahrheit ein fertiges Raisonnement in geordneter logischer Folge uns geboten wird. Von dem allgemeinen Motiv, dem Glaubenshaß des Christen gegen den Juden, geht sein Denken aus. Nun erst faßt er das spezielle Motiv ins Auge, die Erziehung des Christenkindes im jüdischen Glauben. Dies Motiv wird rein rhetorisch zurückgewiesen. Auf einen Selbsteinwurf in der üblichen Form eines unwilligen Ausrufs! „Kein kleiner Raub, ein solch Geschöpf!“ folgt die Widerlegung, nicht bloß in der gewöhn-

lichen dubitativen Frage, sondern diesmal sogar mit spielendem Auffangen des letzten Wortes, das nun mit einem Male in seine strenge logische Bedeutung gepreßt wird: „Geschöpf? Und wessen? Doch des Sklaven nicht ... des Künstlers doch" usw. Man wird zugeben, daß diese Form des Monologs bereits nicht mehr kunstvoll, sondern künstlich ist, daß hier ein deklamierender Rhetor,*) nicht ein leidenschaftlich bewegter Mensch zu uns spricht.

Ich überblicke rasch die Fortsetzung des Gedankenganges. Am vollständigsten wird jener Grund dadurch widerlegt, daß er — auch wieder echt rhetorisch! — zu einem Gegengrund gemacht wird: gerade jene Erziehung („was allein ihr so ein Jude geben konnte") hat Recha den eigenartigen Reiz verliehen, der seine Liebe weckte. Nun kann aus der korrekten Conclusio: „Und bin auf den doch launisch, der diesen höhern Wert allein ihr gab? Wie das? warum?" unterstützt durch den Gedanken an Saladin ebenso korrekt der Entschluß hervorgehen: „Kurt! Kurt! Das geht so nicht. Lenk' ein!" In dem Augenblicke, wo die logische Entwicklung ihren Abschluß erreicht hat, muß mit abgepaßter Genauigkeit Nathan mit dem Klosterbruder aus dem Hause treten, sodaß der Tempelherr zu guter Letzt nach der Reue über seine Tat auch noch durch das Fegefeuer der Furcht vor ihren Folgen hindurch muß. Mit der formelhaften Wendung der alten Komödie: „Ich will hier seitwärts ihrer warten" usw. übernimmt er während der folgenden Szene die Rolle des unbemerkten Zuschauers.

Diese Zwischenszene, an sich entbehrlich, verrät dem Hörer zuerst durch die Andeutungen, die in dem ruhig-vertraulichen Gespräch fallen, zuletzt ergreifender durch Nathans Dankgebet, daß inzwischen die a. E. des vorigen Aktes angebahnte Lösung erfolgt ist; worin sie besteht, soll ihm noch ein Rätsel bleiben.

So ist umständlich von beiden Seiten die Aussprache zwischen dem Tempelherrn und Nathan (Sz. 5) vorbereitet.

*) Es ist im Wesentlichen die Figur der submissio oder subiectio, in der er sich bewegt.

Ihre dramatische Grundstimmung erhält die Szene durch den Kontrast zwischen der Verlegenheit und Verwirrung des einen und der überlegenen Ruhe und Klarheit des anderen. In der ersten Hälfte hat der Tempelherr die Führung des Gespräches; den Entschluß, den er in innerem Kampf in Sz. 3 sich abgerungen, gilt es jetzt in die Tat umzusetzen. Anfangs sucht er den alten, vertraulichen Ton wieder anzuschlagen und vorsichtig tastend aus Nathan herauszulocken, ob er bereits durch den Klosterbruder von seiner Schuld etwas weiß; dann folgt in raschem, sich überstürzendem Flusse sein Bekenntnis, in dem Selbstverurteilung mit Entschuldigung wechselt; den Schluß macht die erneute Werbung um Recha. Noch bildet er sich ein, dabei Nathan ebenso viel zu geben, als er ihm nehmen will; noch wähnt er dadurch Nathans Schuld zu bedecken und ihm die Tochter „zum zweiten Mal zu retten." Die zweite Hälfte der Szene bringt die komische Enttäuschung. Mit überraschender Kühle und Gelassenheit, aus der wir doch bald den Schalk heraushören, spannt Nathan die Erwartung des Ungeduldigen auf die Folter; es ist die harmlose Rache, die er an ihm nimmt. An ein kurzes und geheimnisvolles: „Es ist zu spät!" schließt sich tropfenweise erst der Hinweis auf Verwandte des Mädchens, dann bestimmter auf einen Bruder, endlich die beziehungsreiche Beschreibung dieses Bruders, die durch Ton und Blick noch bedeutungsvoller wird, sodaß der Zuschauer bereits in ihm den Tempelherrn selbst zu ahnen beginnt. Um so komischer muß dessen leidenschaftlicher Ausfall gegen dies sein Spiegelbild wirken. Seinem stürmischen Entschluß, zu Recha selbst zu eilen, um allen zum Trotz sie zu gewinnen, kann Nathan am Schluß als letzte Überraschung die Mitteilung: „Sie ist bei Sittah!" entgegenstellen: an die letzte Verwicklung soll sich die Lösung knüpfen.

Der III. Teil (Sz. 6—8)

gliedert sich in zwei, durch den Eintritt Nathans mit dem Tempelherrn scharf geschiedene Hälften. Die ersten beiden Szenen unterbrechen zunächst retardierend den Gang der Handlung.

Jetzt, wo alles auf die Enthüllung hindrängt, muß noch eine neue, ganz ungeahnte Verwicklung sich dazwischen schieben: nachträglich erfahren wir aus Rechas Erzählung, daß ihr selbst inzwischen von Daja verraten ist, sie sei nicht Nathans Tochter. Aber so heftig die Spannung ist, die der Dichter durch Rechas Erregung in uns hervorruft, so rasch löst er sie wieder: Recha selbst muß mit leidenschaftlicher Heftigkeit ihre, durch nichts zu erschütternde Liebe zu ihrem Adoptivvater aussprechen und flehen, daß man sie nicht von ihm trennen möge. So wird jener Konflikt, der auf Nathans Verhältnis zu Recha beruhte, hier auch durch die Tochter selbst entschieden — eine innerliche Lösung, die freilich dramatisch nur den Nachteil hat, daß damit Recha ihre Rolle etwas zu früh ausspielt und an der Schlußszene fast nur noch als stumme Person teilnehmen kann. — In den scherzenden Vorschlag des Sultans, Recha möge ihn als zweiten Vater annehmen, hat Lessing eine komische Vorbedeutung gelegt.

Von Nathans Erscheinen (Sz. 8) erhofft der Zuschauer endlich die Lösung aller Rätsel. Aber auch hier retardiert Lessing wieder so lange als möglich, ja lenkt zunächst die Erwartung völlig von der Enthüllung ab. Ruhig, als ob sich alles nun rasch von selbst ordnen solle, setzt die Szene ein. Die beiden Verwicklungen, die tatsächlich schon beseitigt waren, Saladins Verpflichtung gegen Nathan und Rechas Verhältnis zu ihrem Vater, werden rasch noch völlig erledigt. So spitzt sich alles nur noch auf die eine dramatische Frage zu: wie wird die Leidenschaft des Tempelherrn für Recha enden? Hier wendet nun Lessing dieselbe Technik an, wie in der Minna von Barnhelm, um unmittelbar vor dem Schluß noch eine neue Spannung zu erzielen: noch einmal läßt er den kaum Geheilten in eine Krisis zurückfallen, die den ganzen Heilungsprozeß wieder in Frage zu stellen scheint (vergl. S. 142. 170). Das Bekenntnis Rechas, daß ihr Herz nur ihrem Vater gehöre, hat die letzte Hoffnung des Tempelherrn zerstört, und in seinem Groll läßt er sich dazu hinreißen, ihre Liebe trotzig fast als sein Recht zu heischen. Saladins hartes Urteil ruft ihn wieder zur Selbstbesinnung

zurück. Aber gleichzeitig vereinigt sich der Sultan selbst mit seiner Schwester, um seine Werbung bei Recha zu unterstützen. So hat Lessing die Spannung bis zu ihrem höchsten Punkt gesteigert, damit nun endlich mit voller dramatischer Wucht die Enthüllung als letzte Lösung einsetzen könne. Etwas theatralisch leitet Nathan sie ein: „Halt, Saladin! halt, Sittah! Hier hat noch einer mitzusprechen!" Aber nach der leidenschaftlichen Erregung muß jetzt zunächst wieder der Komik ihr Recht werden. Nathan setzt anfangs jene Neckerei des Tempelherrn mit dem geheimnisvollen Bruder Rechas fort, die er in Sz. 5 begann; sie findet bei jenem nur ein grollendes Echo, sodaß er abermals von Saladin mit dem fast unerträglich schulmeisterlichen: „Das hat noch gefehlt! . . . Gut! fahr nur so fort!" zurechtgewiesen werden muß. Und auch dann noch führt Nathan nur auf einem Umwege zum Ziel. Ganz unabhängig von der Frage, die auf aller Lippen schwebt, eröffnet er dem Tempelherrn zunächst nur, daß er nicht der Sohn Kurts von Stauffen, sondern von diesem an Kindesstatt angenommen sei und daß sein Vater Wolf von Filnek geheißen habe.*) Erst

*) Aus den Erwiderungen des Tempelherrn wird es nicht ganz klar, ob er selbst diesen Zusammenhang bereits kennt. Seine Schlußworte: „Allerdings! So ist's" scheinen dafür zu sprechen; auch wäre kein Grund einzusehen, weshalb seiner Mutter Bruder, der unvermählte Tempelritter Stauffen, vor ihm seine Eltern verleugnet haben sollte. Auf *bewußtes* Verhehlen seiner Abkunft scheint auch II, 7 zu deuten: „Mein Name *war'* — *ist* Kurt von Stauffen — Kurt!" Damit lassen sich aber schwer seine stutzenden, zum Teil unwilligen Erwiderungen zu Anfang der Enthüllung vereinigen: „N. Ihr seid kein Stauffen! T. *Wer bin ich denn?* N. Heißt Kurt von Stauffen nicht! T. Wie heiß' ich denn? N. Heißt Leu von Filnek. T. Wie? N. *Ihr stutzt?* T. *Mit Recht! Wer sagt das?* . . . N. Kann doch wohl sein, daß jener Nam' Euch ebenfalls gebührt. T. *Das sollt ich meinen!* (*Das hieß Gott ihn sprechen!*)" Im Zusammenhang mit der bereits S. 485 betonten Stelle III, 9 möchte man fast darauf schließen, daß er sich bisher für den (natürlichen) Sohn des alten Tempelritters gehalten habe. Sollte vielleicht Lessing ursprünglich daran gedacht haben, das beliebte Motiv der Comédie larmoyante wirklich zu benutzen? Daß er die Verwandtschaft des Tempelherrn mit Saladin erst sehr spät erfunden hat, zeigt das Szenar, das davon noch nichts weiß (vergl. S. 334 fg.).

als jener — und mit ihm der Zuhörer — ungeduldig fragt: „Aber, aber — was hat mit diesem allen Rechas Bruder zu schaffen?“ wird das letzte Wort gesprochen. Mit der Entwicklung der Wirkung der Enthüllung auf den Tempelherrn hat Lessing sich nicht lange aufgehalten; wohl tritt dieser einen Augenblick befremdet zurück, dann genügt wieder ein scharfes Wort Saladins, daß er liebevoll und dankbar gegen Nathan die neugeschenkte Schwester aus dessen Händen empfange, ja ihn bitte, sie auch fernerhin als seine Tochter anzusehen. Die übliche Umarmung krönt diesen ersten Teil der Wiedererkennung. Den Rest, daß der Vater des Tempelherrn der verlorene Bruder sei, hat Lessing für ein kleines rührendes Nachspiel aufgespart. Auch hier darf die Schlußpantomime des Rührstücks nicht fehlen; ja, noch während der Vorhang fällt, soll sie zum dritten Mal wiederholt werden.

Es läßt sich nicht leugnen: es hat etwas Ermüdendes, den Aufbau dieses Dramas zu zergliedern. Die Szenenführung läßt nur zu oft den großen einheitlichen Zug vermissen; meist hat man ein Aggregat einzelner Teile, die, so kunstvoll sie zusammengefügt sind, sich doch mitunter nicht recht zu einer organischen Einheit verbinden wollen. Ja mitunter spürt man in dem Gefüge der Szenen die kühle Berechnung, die mit allerhand Mitteln und Mittelchen dramatische Einzelwirkungen erstrebt und erreicht, der aber die Kraft gebricht, sie zu einer großen, packenden Gesamtwirkung zusammenzufassen. Fast nie darf die Handlung in einer Szene sich ungehemmt entfalten, fast nie eine Stimmung ganz rein ausklingen. Eines der wirksamsten dramatischen Mittel, die Retardation, wird hier so häufig angewandt, daß es seinen Zweck zu verfehlen beginnt. Nicht bloß die Exposition schleppt sich dadurch übermäßig lange hin, auch die Handlung selbst staut sich fast regelmäßig erst eine Weile auf, ehe sie, und auch dann meist zunächst in einem dünnen Rinnsal, zum Durchbruch gelangt. Beginnt sie endlich rascher dahin zu strömen, so weiß auch der Dichter alsbald wieder durch kleine Hemmungen ihren Fluß zu

unterbrechen. Gern lenkt er dann die Aufmerksamkeit auf Nebenfiguren, oder er ist unermüdlich geschäftig, immer neue Verwicklungen zu ersinnen; namentlich pflegt er am Schluß der Szene noch plötzlich ein erregendes Moment etwas äußerlich anzufügen. Vor allem liebt er es, den Hörer zu überraschen und die gespannte Erwartung dann zu täuschen oder in nichts aufzulösen.

Es sind Mittel der Komödie, mit denen er arbeitet — der nüchternen Komödie seiner Zeit. Und oft sollen sie auch direkt einem komischen Zweck dienen. Wir haben gesehen, wie tief dieses komische Element bis in die pathetischen Szenen hineingreift. Als eine Comédie larmoyante, so wie Lessing diese Gattung gelten lassen wollte, war ja das Drama gedacht. Aber anstatt den Eindruck der Handlung in eine heitre Rührung aufzulösen, wirkt die Komposition oft mehr erkältend und zerstreuend.

III. Der Vers.

1.

Der Realismus des bürgerlichen Dramas hatte erst im Trauerspiel, später auch im Lustspiel zum Gebrauch der Prosa gedrängt. Im höheren Drama beginnt man seit der Mitte des Jahrhunderts die Fessel des Alexandriners langsam abzustreifen und zu dem freieren und beweglicheren jambischen Fünffüßler der Engländer, dem Blankvers, überzugehen. Er war damals zunächst in der episch-didaktischen Poesie etwa ein Jahrzehnt lang zur Geltung gekommen. Bald fanden auch, fast gleichzeitig mit einander, die ersten Versuche auf dramatischem Gebiete statt. Ich verfolge rasch den Entwicklungsgang an der Hand von Zarncke und Sauer.

An der Spitze steht Joh. Elias Schlegel. Er hatte schon im Sommer 1748 eine freie Bearbeitung von Congreves „Braut in Trauer" in Blankversen begonnen. Wie bei dem französischen Zehnsilbler (vers commun) steht noch häufig nach der vierten Silbe eine Cäsur, und wie bei dem Alexandriner männlicher und weiblicher Reim, wechselt hier regelmäßig stumpfer und klingender Versausgang; auch das Enjambement ist nur schüchtern

angewandt. Schlegel starb bereits im August des folgenden Jahres, als er bis in den II. Akt gelangt war; das Fragment wurde erst 1762 von seinem Bruder Joh. Heinrich veröffentlicht. Offenbar dadurch angeregt, übersetzte dieser Thomsons Dramen in demselben Versmaß, gab ihm aber seine volle Freiheit. 1758 erschien Sophonisba, 1760 Agamemnon und Coriolan, 1764 die beiden übrigen Dramen nebst Youngs Brüdern. 1758 veröffentlichte auch Wieland, der schon 1752 für seine Moralischen Erzählungen den Blankvers gewählt hatte, seine Lady Johanna Gray. Die Fünffüßler fließen, ohne bestimmten Wechsel im Ausgang, sehr glatt dahin; dazwischen sind aber noch vielfach Vier- und Sechsfüßler gestreut. Zum ersten Mal erklang in diesem Drama der neue Vers auch auf der Bühne: am 20. Juli wurde es in Winterthur von der Ackermannschen Truppe aufgeführt, die gerade drei Jahre vorher das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel, Lessings Miß Sara, dargestellt hatte (vergl. S. 180).

Lessing war schon 1755, wie Ramler an Gleim meldet, entschlossen, „künftig in reimfreien Jamben zu dichten“. In demselben Jahre 1758, in dem Schlegels und Wielands Versuche erschienen, entwarf er die beiden ersten Auftritte seines Kleonnis (vgl. S. 79) in Blankversen mit stumpfem Ausgang. Wahrscheinlich bestimmte ihn dazu die Behandlung des Verses im englischen Epos; doch mochte er auch meinen, ihm dadurch einen männlicheren, kriegerischen Klang zu geben. 1759 begann er dann ein Stück von der Fatime und in den sechziger Jahren von dem Horoskop ebenfalls in Blankversen auszuführen. Hier läßt er willkürlich stumpfen und klingenden Ausgang wechseln, wenngleich jener bei weitem überwiegt. Bereits in diesen ersten Versuchen erhält Lessings Vers sein charakteristisches Gepräge durch das häufige, scharf in den Zusammenhang der Verszeilen einschneidende Enjambement und die Zusammenfassung einer größeren Anzahl der dadurch entstehenden Versglieder zu rhythmischen Perioden von oft großem Umfang (bis zu 26 Zeilen.) — Durch Lessing angeregt schrieb Joh. Wilh. von Brawe 1757

seinen Brutus. Er baut seinen Blankvers in derselben Technik, mit stumpfem Ausgang, mit gleicher Kühnheit des Enjambements und ausgedehnter Periodenbildung.

Das Drama Brawes wurde erst 1768 von Ramler und Lessings Bruder herausgegeben, als der neue Vers bereits häufiger zur Anwendung gelangte. Weiße hatte die Befreiung von Theben und den Atreus veröffentlicht, Gleim Lessings Philotas und den Tod Adams von Klopstock „versifiziert". Von letzterem war 1764 Salomo erschienen, 1772 folgte David: fünffüßige Verse wechseln mit sechsfüßigen ab, doch so, daß jene die herrschenden bleiben; den jambischen Vers unterbricht bisweilen ein trochäischer. Wie Wieland den Johannisnachttraum, so übersetzte Eschenburg Richard III. und die Zaire in Jamben. Löwens Übersetzung des Mahomet wurde sogar im Dezember 1767 in Hamburg aufgeführt, aber „in Rücksicht auf die zahlreichen, in die Augen springenden Mängel des Jambus konnte er weder für die Zuhörer noch für die Darsteller von entscheidendem Eindruck sein, von Lessing ganz zu geschweigen" (Schlösser im Euphorion IV, 482). Ja selbst Gotter bequemte sich in seiner Bearbeitung von Voltaires Merope 1774 zum Gebrauch des neuen Versmaßes, wobei freilich noch zahlreiche Sechsfüßler mit unterliefen.

So wählte auch Goethe 1765, wie er an Riese am 30. Oktober meldet, um seinen Belsazar „zu enden":

> Die Versart, die der große Schlegel selbst
> Und meist die Kritiker für's Trauerspiel
> Die schicklichsten und die bequemsten halten.
> Die Versart, die den meisten nicht gefällt,
> Den meisten, deren Ohr sechsfüßige
> Alexandriner noch gewohnt. — — — —

In dem Versbrief an seine Schwester vom 7. Dezember fügt er hinzu:

> In Versen, wie hier die, verfertigt' ich
> Die fünfte Handlung. Dieses, Schwester, ist
> Das Versmaß, das der Brite braucht, wenn er
> Auf dem Kothurn im Trauerspiele geht.

Die Verse des letzten Briefes zeigen einen überraschenden Fortschritt an Leichtigkeit und dramatischem Leben; der Gebrauch

des Enjambements ist viel ausgedehnter und erinnert fast an die Manier Lessings und Brawes. Man sieht daraus, wie leicht auch ein naiver Naturalismus zu dieser Technik gelangen konnte.

Einen Rückblick auf die bisherige Entwicklung des neuen Versmaßes schloß 1768 Herder (in der 2. Ausgabe der Fragmente Über die neuere Deutsche Literatur I, 5) mit dem verheißungsvollen Ausblick in die Zukunft: „Man pflegt es das Englische, Britische, Miltonische zu nennen; ich höre aber in demselben die unserer Sprache eigentümliche Stärke so sehr, daß ich es in mancher Begeisterung das deutsche zu nennen gewünscht habe. . Wollen wir denn nicht einmal dem Vorurteil entsagen, als sei der Alexandriner die natürlichste Versart für unsere Sprache? Und wollen wir nicht lieber die vorgeschlagenen Jamben wählen, die weit mehr Stärke, Fülle und Abwechselung in sich schließen, sich mehrern Denk- und Schreibarten anschmiegen und ein hohes Ziel der Deklamation werden können? Nur freilich werden sich dieselben, je mehr sie sich der Materie anschmiegen, je mehr auch freie Sprünge und Kadenzen erlauben: nicht sich beständig in Jamben jagen, nicht in einerlei Cäsuren verfolgen, nicht in einerlei Ausgängen auf die Hacken treten . . . . Wenn die Materie alles belebt und beweget, wenn das Sylbenmaß im Dialog zu plappern und zu fragen, zuvor zu kommen und hinein zu fallen weiß; wenn es einer hohen Deklamation Töne und Ruhepunkte vorzählet: so wird es von selbst dem Klopstockischen Sylbenmaße an Freiheit und Vorteilen nahekommen, doch aber, daß die Zügellosigkeit desselben in einigen Schranken gehet. Es wird unserer Sprache zur Natur und zum Eigentum werden, weil es Stärke mit Freiheit vereinigt, und am letzten würde uns selbst die Englische Sprache, die in diesem Sylbenmaße schon so viel Schätze aufbewahret, etwas nachstehen müssen." Ihre Erfüllung fand diese Prophezeiung zuerst in Lessings Nathan.

2.

Lessing hat scherzhaft einmal das Wort hingeworfen: „Um geschwind mit meinem Nathan fertig zu werden, mache ich ihn in Versen . . . Meine Prosa hat mir von jeher mehr Zeit

gekostet als Verse." (1. 18. Dezember 1778.) Den wahren Grund deutete er demjenigen an, auf dessen Urteil er in metrischen wie in sprachlichen Fragen das größte Gewicht legte (vgl. S. 72), Ramler: „Ich habe die Verse nicht des Wohlklanges wegen gewählt, sondern weil ich glaubte, daß der orientalische Ton, den ich doch hier und da angeben müssen, in der Prose zu sehr auffallen dürfte. Auch erlaube, meinte ich, der Vers immer einen Absprung eher, wie ich ihn itzt zu meiner anderweitigen Absicht bei aller Gelegenheit ergreifen muß." Wenige Jahre vorher hatte Gleim, als er in „Halladat oder Das rote Buch, Zum Vorlesen in den Schulen" seinen verschwommenen Theismus und seine sanfte Tugendschwärmerei in einen dünnen orientalischen Schleier hüllte, ebenfalls zum jambischen Fünffüßler (mit stumpfem Ausgang) gegriffen. Es ist möglich, daß die Erinnerung an dies „Laienbrevier", das Lessing in Tagen der Krankheit und Verdrossenheit „mit vielem Vergnügen gelesen" hatte (27. Februar 1774), ihn mitbestimmte, für sein didaktisches „dramatisches Gedicht" jetzt eine ähnliche Form zu wählen.

Der Grund, den er anführt, ist bezeichnend für sein Verhältnis zur metrischen Form. Die Rücksicht auf das Charakteristische, auf das Kolorit ist für ihn das Entscheidende. Freilich die Wahl gerade dieses Mittels beweist, daß er doch auch die Notwendigkeit zu stilisieren empfand: die moderne Prosa, das fühlte er wohl, mußte den Stoff zur nüchternen Alltäglichkeit herabziehen. Aber anderseits ist er aufs sorgsamste bemüht gewesen zu verhüten, daß durch den Vers der Rede der Personen der Schein der augenblicklichen Entstehung genommen werde. So sucht er ihn von allen sprachlichen und metrischen Fesseln zu lösen, die ihm den Charakter des Künstlichen, des in sich Abgeschlossenen und Abgerundeten geben könnten. Mit ruhigem Selbstbewußtsein sah er daher jedem Tadel seiner Verse entgegen: „Mit Erlaubnis, ich dächte, sie wären viel schlechter, wenn sie viel besser wären!" (an Karl 1. Dezember 1778).

Zunächst hat er selbstverständlich auch im Verse den bequemen Ton der gewöhnlichen Umgangssprache beibehalten.

Hatte doch schon Nivelle de la Chaussee sich die größeren Freiheiten der alten Verskomödie zunutze gemacht, hatte doch Voltaire sogar in seinem „dramatischen Gedicht" Les Guèbres, statt des Kothurns, wie man damals sagte, den Soccus angelegt. Aber Lessing ging weiter. Auch wenn seine Personen in Versen reden, sollen wir doch heraushören, wie sie, sei es in vorsichtiger Überlegung, sei es in der Verwirrung, die Worte suchen oder auch wohl in behaglicher Lässigkeit stockend den Faden der Unterhaltung abspinnen. So schafft er sich künstlich einen kunstlosen Satzbau mit allerhand Korrekturen und Anakoluthen. Gern wiederholt er einen Gedanken, einen Ausdruck, auch wo diese Wiederholung weder zur Charakteristik der Person, noch zu einem rhetorischen Zwecke dient. Nicht bloß Sittah fragt: „Was soll nun das? Was soll das Geld bei mir?" (IV, 3) oder entschuldigt Nathans Säumen: „Er war auch wohl nicht bei der Hand, nicht gleich zu finden" (III, 4), ebenso wendet sich Nathan an den Derwisch: „Wahrlich? Wie denn so? Wie so denn?" (I, 3). An Flickwörtern ist kein Mangel. Vor allem aber unterbrechen die Personen ihre Rede gar zu häufig durch Interjektionen. Es sind meist nicht die Ausrufe leidenschaftlicher Erregung, sondern nur die halb mechanischen Äußerungen einer gewissen gemütlichen Teilnahme, die hier im Verse mit unterlaufen und mitzählen. Neben dem ruhigen „Nun, Nun!" oder gar „Nu, Nu!" muß das staunende „Ha!" oder das leise seufzende „Ah!" alle Augenblick als Lückenbüßer dienen. So geht die Verssprache des Nathan mitunter völlig in jene zerhackte Prosa über, in der man damals den unmittelbaren Ausdruck der Empfindung suchte. Man denke an Saladins Worte, als ihm Sittah Assads Porträt zeigt:

Ha! mein Bruder!
Das ist er, ist er! — War er! war er! ah! —
Ah! wackrer, lieber Junge, daß ich dich
So früh verlor! Was hätt' ich erst mit dir,
An deiner Seit' erst unternommen! — —
— — — — Ah, ich ließ
Ihn reiten und allein! — Ah, Lilla starb
Vor Gram.

Um diese Sprache legt sich der Rhythmus des Verses nur wie ein dünnes und lockeres Gewand. Die gleichmäßige Gliederung, die durch die regelmäßige Cäsur und das Zusammenfallen von Satz und Vers im Alexandriner herrscht, empfand Lessing als unvereinbar mit der dramatischen Lebendigkeit der Rede. Um dies zu vermeiden, hat er die Cäsur so oft vernachlässigt, daß man zweifeln muß, ob sie überhaupt noch für seinen Vers anzunehmen sei. Vor allem aber hat er die sprachliche und metrische Verschleifung des Versschlusses, die er schon im Kleonnisfragment und seither namentlich Weiße und Gotter gelegentlich versucht hatten, so systematisch durchgeführt, daß dadurch die Einheit der Verszeile fast zu zerreißen droht.

Er hat zunächst das Enjambement in einem Umfange und mit einer Kühnheit angewandt, daß Zarncke von „einem unausgesetzten Hineinstürmen in den nächsten Vers" sprechen konnte. Er verknüpft nicht bloß über das Versende hinweg Satzteile, die zwar eng zusammengehören, von denen aber doch jeder schon für sich eine bestimmte Vorstellung erweckt (wie Subjekt und Prädikat), sondern auch Wörter, die notwendig der Ergänzung durch einander bedürfen. So stellt er in den ersten Vers das Attribut, das Possessiv- und Relativpronomen, ja sogar den Artikel, die Satzkonjunktion, die Präposition (auch „zu" losgelöst von seinem Infinitiv).

Am fühlbarsten schneidet dieses Enjambement in den rhythmischen Zusammenhang des Verses ein, wenn sich damit die Loslösung des letzten Taktes des ersten oder des ersten Taktes des folgenden Verses verbindet. Lessing hat das erstere, von seinen Vorgängern nur hin und wieder angewandte, Verfahren ganze Versreihen hindurch fortgesetzt, z. B. II, 7:

Dies
Hat alles zwischen uns verändert, hat
Mit eins ein Seil mir umgeworfen, das
Mich seinem Dienst auf ewig fesselt. Kaum
Und kaum kann ich es nun erwarten, was
Er mir zuerst befehlen wird. Ich bin
Bereit zu allem, bin bereit, ihm zu
Gestehn, daß ich es Euretwegen bin.

Seltener ist naturgemäß die Wiederholung der zweiten Art, z. B. II, 1:

Mach' deine Rechnung nur nicht ohne
Den Wirt! Denn sieh! Was gilt's, das wirst du nicht
Vermuten?

Aber Lessing verbindet auch beide Arten mit einander, z. B. III, 7:

Nachdem
Er von ihm lange das Versprechen schon
Gehabt, des Ringes Vorrecht einmal zu
Genießen.

Ja er bildet Reihen von Versen, bei denen fast fortwährend der eine Vers dem anderen einen Teil seiner Takte nimmt oder gibt, z. B. ebenda:

Das muß
Entscheiden! Denn die falschen Ringe werden
Das doch nicht können! — Nun, wen lieben zwei
Von euch am meisten? — Macht, sagt an! Ihr schweigt?
Die Ringe wirken nur zurück? Und nicht
Nach außen? Jeder liebt sich selber nur
Am meisten? —

Am schärfsten schneidet dieses Abtrennen einzelner Versteile am Anfang oder am Ende dann in den rhythmischen Zusammenhang ein, wenn die Stücke zugleich mehreren Personen zugewiesen werden. Auch der Alexandriner wird ja nicht selten an zwei Sprecher verteilt; dann schließen sich aber die Teile, gewöhnlich die durch die Cäsur geschiedenen Hälften, doch wieder zu einem Versganzen zusammen. Bei Lessing ist es nicht bloß fast Regel, daß die Personen in der Mitte oder am Schluß eines Verses zu reden anfangen, er läßt sie gern auch an diesen Stellen aufhören, mitunter unmittelbar darauf, z. B. V, 1:

Saladin. Ich weiß schon.
2. Mameluck. Kam ich doch zu spät!
Saladin. Warum
Zu spät? Da nimm für deinen guten Willen
Der Beutel einen oder zwei!
2. Mameluck. Macht drei!

Auf diese Weise scheint das feste und gleichmäßige rhythmisch Gefüge der einzelnen Verszeilen von rhythmischen Perioden

von schwankendem Umfang überflutet und aufgelöst zu werden. Die metrische Form des Lessingschen Dramas scheint sich von einer rhythmisch gehobenen Prosa nur noch dadurch zu unterscheiden, daß seine Sprache sich stets in dem gleichen jambischen Takt fortbewegt.

Dennoch wäre dieser Schluß ein voreiliger! Es war nicht bloß die Rücksicht auf die Regelmäßigkeit der äußeren Form, die ihn mit peinlicher Sorgfalt darauf achten ließ, daß sein Drama nur lauter korrekte jambische Fünffüßler enthielte (vergl. die Briefe vom 10. Dezember 1778, 30. März 1779). Wir haben gesehen, wie bequem es sich Klopstock und Gotter gemacht hatten (S. 501). Auch sein Bruder Karl schrieb ihm (20. Januar 1779): „Wenn ich einmal ein Stück in solchen Versen schriebe, ich würde sechsfüßige und vierfüßige machen; ich sehe nicht ein, warum nicht?“ Freilich ist der gleiche Umfang der Verszeilen zunächst nur für das Auge da. Aber man vergesse nicht, daß der Nathan als „dramatisches Gedicht“ auch wesentlich auf den Leser berechnet war; dieser überträgt, wenn er leise die Verse in sich erklingen läßt, den dem Auge sich so scharf aufdrängenden Abschluß des Verses wie von selbst in die Skansion. Aber auch der Rezitator spricht unwillkürlich abgesetzte Zeilen anders als fortlaufende rhythmische Reihen; auch ihm haftet das Versbild viel zu fest im Bewußtsein, als daß er nicht am Ende des Verses irgend einen Einschnitt empfände und empfinden ließe. Wir alle sprechen, ganz abgesehen vom Inhalt, zwei Verse des Hildebrandstones anders als eine Nibelungen-Langzeile, zwei anapästische Dimeter in Schillers Reiterlied anders als einen Tetrameter in Platens Parabasen, obwohl der Unterschied nur ein äußerlicher zu sein scheint.

Außerdem hat Lessing auch dafür gesorgt, daß trotz alles Enjambements der Sprechende sich gleichsam immer wieder auf den Vers als ein in sich abgeschlossenes rhythmisches Ganze besinne. Er unterbricht die Folge der gebrochenen Verse durch solche, bei denen Vers und Satz zusammenfallen. Auch die überschlagende Silbe bei Versen mit klingendem Ausgang hemmt

den fortlaufenden Rhythmus. Und wenn das starke Enjambement beweist, daß Lessing mit allen Mitteln das Abbrechen des Rhythmus am Ende der Verszeile verhüten wollte, so läßt anderseits die sorgsamere Betrachtung des Verhältnisses zwischen den durch den Versschluß getrennten Wörtern in den meisten Fällen deutlich erkennen, daß die Zerreißung ihrer grammatischen Verbindung ganz bestimmten logisch-rhetorischen Zwecken dient, der Versschluß also die Deklamation unterstützen soll. Entweder sollte hier eine kurze Pause, ein Aushalten oder Schwebenlassen des Tons oder ein scharfes Absetzen desselben, ein Steigen oder Sinken eintreten.*) Ich greife einige Beispiele heraus.

Wir haben den ersten Fall unzweifelhaft da, wo der Versschluß eine grammatisch festgeschlossene Antithese zerlegt. So bei dem Oxymoron (I, 1):

> Sodann such' ich den wilden, launigen ||
> Schutzengel auf.

So wird auch die adversative Bedeutung des kopulativen „und" durch eine Pause hevorgehoben (I, 3):

> Das Ehrenkleid . . . eh es verschossen ist . . .
> Hängt's in Jerusalem am Nagel, und ||
> Ich bin am Ganges.

Auf diese Weise wird eine Antithese, die zunächst ruhig in zwei parallelen Sätzen ohne jede Versbrechung entwickelt ist, am Schluß zu einer scharfen Spitze herausgearbeitet (ebenda):

> Damit ich selbst nicht länger betteln dürfte,
> Den reichen Mann mit Bettlern spielen könnte,
> Vermögend wär', im Hui den reichsten Bettler ||
> In einen armen Reichen zu verwandeln.

*) Wie leicht die Schauspieler damals geneigt waren, hierbei zu übertreiben, zeigt ein Bericht des „Tagebuchs der Mannheimer Schaubühne" über die Aufführung des, dem Nathan im Versbau so nahe stehenden, Don Karlos 1787 (Braun I, 173): „In der Szene mit der Prinzessin Eboli, wo diese, als sie sieht, daß sie sich in Karlos geirrt hat, den Brief des Königs zurückfordert, sagt Karlos (II, 8 a. E.): ‚Den Brief — behalt ich'. [Den Gedankenstrich am Versende fügt der Referent ein.] Diese Stelle schien durch die plötzliche Wendung und Veränderung des Tones ganz launig. Dies machte, daß sie beleidigend für die Eboli wurde."

Durch ein rasches Dehnen und kurzes Anhalten des Tons am Schluß soll das folgende Wort um so ausdrücklicher eingeschärft werden (III, 5):

> Laß uns zur Sache kommen! Aber, aber ||
> Aufrichtig, Jud', aufrichtig!

Sehr häufig zeichnet der Versschluß die logisch geforderte Verstärkung des Tons vor, z. B. (IV, 1):

> Warum trägt er mir
> Auch lauter solche Sachen auf? Ich mag
> Nicht fein sein, mag nicht überreden, mag
> Mein Näschen nicht in alles stecken, mag
> Mein Händchen nicht in allem haben.

Umgekehrt wird durch das Senken des Tons am Ende des einen Verses und eine geringe Pause bedeutungsvoll der Anfang des nächsten hervorgehoben. So wenn die Aufmerksamkeit auf eine plötzlich auftauchende Vorstellung gelenkt werden soll (III, 6)

> Nicht die Kinder bloß speist man ||
> Mit Märchen ab. Er kommt. Er komme nur!

Wie ganz anders schält sich klar und wuchtig der Kern des Gedankens und im Schlußvers die Kongruenz der Begriffe hervor, wenn man in Nathans Argumentation (I, 2) die Hilfsverba absondert und schwächer betont:

> Pflegen ||
> Sich zwei Gesichter nicht zu ähneln? Ist ||
> Ein alter Eindruck ein verlorner? Wirkt ||
> Das Nämliche nicht mehr das Nämliche?

Auch die Trennung des Artikels vom Attribut wird so zu einem rhetorisch wirksamen Mittel, um das letztere zu betonen (III, 7): „So sagte der || Bescheidene Richter."

Ebenso wie der logisch-rhetorische Akzent den Anfang oder Schluß einer Verszeile, auch ohne daß eine Unterbrechung des Satzes erfolgte, deutlich herausheben kann, so dient er auch zur Gliederung des Verses selbst. Sehr selten löst ein ruhiger, weicher Empfindungston die scharfen Konturen des Gedankens auf. Fast immer drängen sich einzelne Wörter durch ihre überragende Bedeutung für den Satz wie hell erleuchtete Gipfel hervor, während die Zwischenglieder in Schatten gehüllt bleiben.

